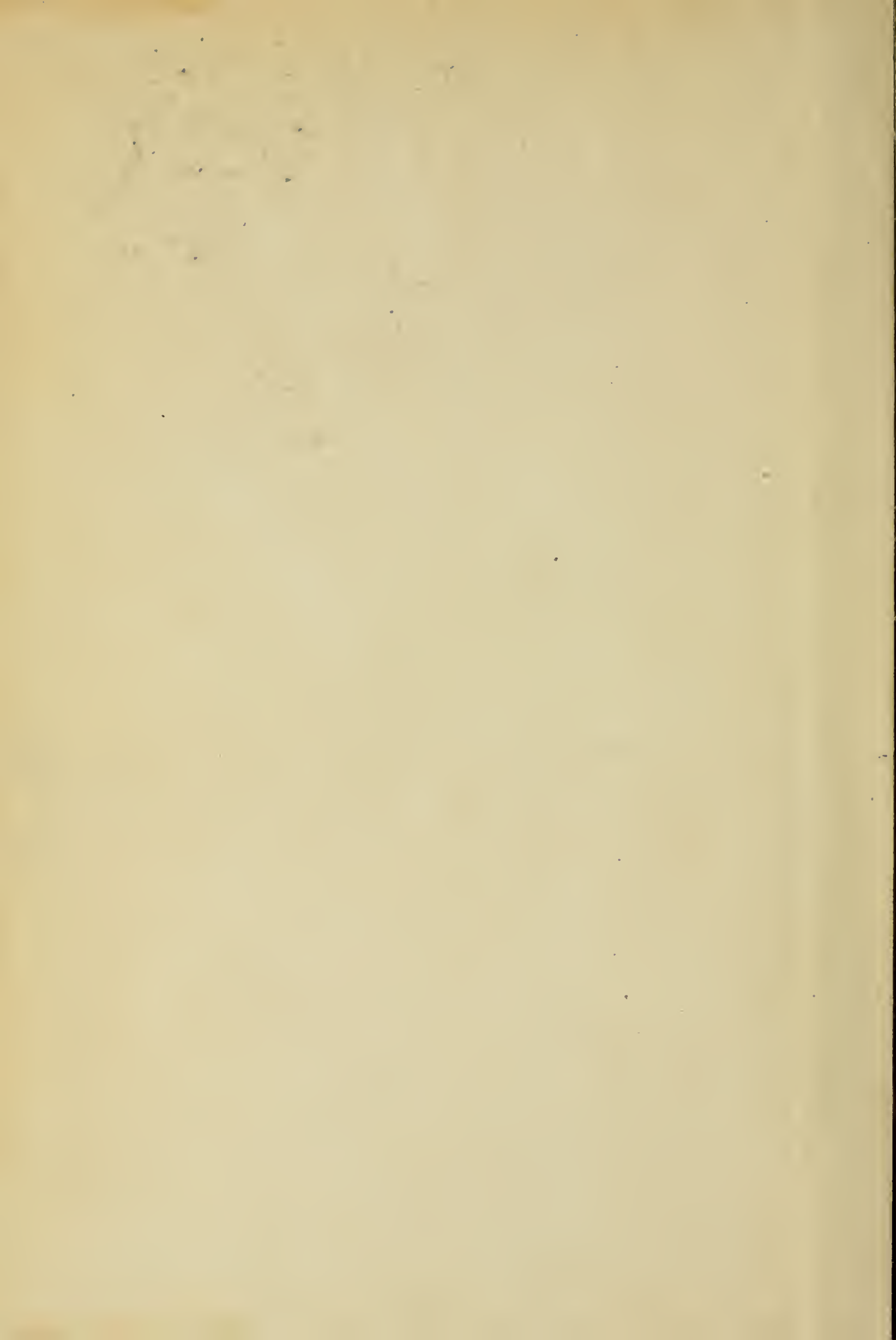

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01743302 0









BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

I.

LYRIK UND LYRIKER VON R. M. WERNER.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1890.

LYRIK UND LYRIKER

EINE UNTERSUCHUNG

VON

DR. RICHARD MARIA WERNER
O. Ö. PROFESSOR DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER
K. K. KAISER-FRANZENS-UNIVERSITÄT IN LEMBERG.

Für uns Menschen mufs überall der Punkt, bis zu welchem wir vordringen können, anstatt der Wahrheit gelten.

Fr. Hebbel.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1890.

RICHARD HEINZEL

IN DANKBARER GESINNUNG.



Vorrede.

> *Da bleibt nun für den ernst Betrachtenden nichts übrig, als dafs er sich entschliefse irgendwo den Mittelpunkt hinzusetzen und alsdann zu sehen und zu suchen, wie er das Übrige peripherisch behandle. Ein solches haben auch wir gewagt, wie sich aus dem Folgenden weiter zeigen wird.*
>
> Goethe.

Wer mit staunendem Entzücken dem Austausch der Ansichten im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe gelauscht hat, wer die Klarheit und Reinheit ihrer Auffassung, die Schärfe ihres Blickes bewundert hat, wer endlich im besonderen die feinsinnigen Erwägungen über das Wesen von Epos und Drama genossen hat, der wird bedauern, dafs die beiden Freunde nicht auch der Lyrik ihre wohlwollende Forschung zuwandten.

Und doch ist es nur zu begreiflich. Auch sie mufsten „als Urteiler und Ästhetiker", wie Schiller von Aristoteles sagte, „von derjenigen Kunstgattung am meisten satisfaciert sein, welche in einer bleibenden Form ruht und über welche ein Urteil abgeschlossen werden konnte". Sie strebten darnach, die ewigen Kunstgesetze zu erfassen, und Schillers Vorliebe für Drama und Epos teilte sich auch seinem allseitigeren Freunde mit. Wie selten versucht sich Goethe gerade während seiner Verbindung mit Schiller auf lyrischem Gebiete, wie klein ist der Kreis lyrischer Dichtung, welchem Schillers Muse zuneigt. Wir dürfen das Schweigen der Freunde über die Lyrik beklagen, aber wir können es verstehen.

Auch die anderen deutschen Kunstrichter des vorigen Jahrhunderts, Lessing voran, waren noch zu sehr mit dem Feststellen der Grundbegriffe beschäftigt, als dafs sie Zeit gefunden hätten,

der Lyrik, jenem auch von ARISTOTELES vernachlässigten Zweige der Dichtkunst, gröfsere Aufmerksamkeit zu schenken. Nur HERDER mit seinem feinen Sinn und seinem tiefen Gefühle für Poesie versenkt sich liebevoll in die Welt der kleineren Kunstgattung; nachsuchend und nachschaffend möchte er ihr Wesen ergründen, aber er bleibt bei der Volkspoesie haften und erfreut sich leider selbst keines echt lyrischen Genies; seine eigene lyrische Produktion ist weit entfernt von der Vollendung, welche GOETHES Lyrik uns darstellt und die späteren Lyriker anstreben.

Hier blieb den Epigonen Gelegenheit zu einsichtsvoller Thätigkeit. Von den Romantikern aber, welche bei ihrer vorwiegend lyrischen Begabung das Zeug in sich gehabt hätten, die Lücken auszufülllen, sind die wenigsten befähigt, Kunstgesetze ruhig und klar aus den vorhandenen Werken abzuleiten, denn ihr Fluch ist die blutlose Konstruktion, welche von den Sachen absieht und sich in allgemeinen Betrachtungen verirrt. Nur UHLAND ist beharrlich HERDERS Wege gewandelt, er sucht das reine Gold der Poesie, schade jedoch, dafs er selbst der Philosophie und der Ästhetik so wenig hold war und über die Anfänge seiner weiten Arbeiten nicht hinauskam. Aber er giebt Winke, Fingerzeige genug, welche sich trefflich nutzen lassen.

Bis jetzt ist die Lyrik das Stiefkind der Forschung geblieben. Die meisten unserer Ästhetiker sagen über sie eigentlich nur, dafs sie nichts über sie zu sagen hätten, ja SCHERER geht soweit, sie gleich einem Kebskinde fast ganz zu verstofsen. Gering sind die Anfänge für eine Theorie der Lyrik.

In diese Lücke möchte das vorliegende Werk eintreten, um wenigstens die wichtigsten Fragen im Zusammenhange zu behandeln. Gerade jetzt, da sich seit längerer Zeit zum ersten Male wieder allgemeiner das Bestreben zeigt, die bisherige historische Auffassung der Litteratur mit der Kunstphilosophie zu vereinigen, scheint ein solcher Versuch berechtigt. Von verschiedenen Seiten macht man sich daran, eine neue Ästhetik im naturwissenschaftlichen Sinne zu begründen und aus genauer Beobachtung der

Thatsachen zu einer Erfassung der Gesetze aufzusteigen. Dies bezwecken für die Lyrik die nachfolgenden Bogen.

Man wird nicht verkennen, dafs ich bemüht war, die Erscheinungen möglichst einfach zu erklären und aus dem Wesen des lyrischen Dichters abzuleiten. Dadurch war es ermöglicht, sowohl dem dichterischen Individuum als dem Einflusse der Zeit gerecht zu werden; dadurch wird verhindert, dafs sich die Kunst vom Künstler trenne. Das lyrische Gedicht entsteht, aber es entsteht nur durch einen Lyriker. Diese Thatsache erscheint so selbstverständlich und doch mufs sie betont werden, denn häufig genug vergifst die Theorie, welche die Kunstlyrik von der Volkslyrik unterscheidet, dafs jedes Gedicht einen Dichter voraussetzt. Ich glaubte deshalb im Folgenden, was den Kern der Frage betrifft, von diesem Unterschied absehen zu dürfen, denn mit einem Satze: „das Volk dichtet“, vermag ich nichts anzufangen. Jede Lyrik wird durch Gefühle hervorgerufen, jedes Gedicht besteht aus Worten. Das Gefühl aber mufs in den Individuen leben und das Wort vom Menschenmund geformt werden. Deshalb kann auch das Volkslied nur von einem einzelnen gedichtet worden sein, der freilich verschwindet und sein Eigentumsrecht nicht wahrt; aber dessenungeachtet hat er gelebt und war ein Dichter gleich jenem, den wir mit Namen zu nennen vermögen. Hoffentlich zeigt meine Darstellung, dafs nicht ohne zureichenden Grund Volks- und Kunstlyrik als wesentlich gleich behandelt wurden.

Vielleicht hätte jedoch ein Unterschied stärkeren Nachdruck verlangt, welcher in meinem Werke nur gestreift ist: das bewufste Schaffen. Vielleicht hätte gefragt werden sollen, ob etwa das Volkslied mehr ein Geschenk der Begabung, die Kunstlyrik mehr ein Ergebnis künstlerischer Arbeit sei, ob jenes aus einem traumartigen Zustand des Begeisterten, diese jedoch aus dem dunkelklaren Bewufstsein des Gestaltenden hervorgehe? Allein schon Horaz in seinem Brief an die Pisonen hat seine Überzeugung ausgesprochen, dafs ohne Begabung keine Arbeit und ohne Kunst die beste Anlage nichts nütze (V. 408 ff.):

ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

Und diese Meinung darf wohl als eine festbegründete angesehen werden. Auch ist klar, dass sich diese Frage nicht auf die Lyrik beschränken liefs, sondern nur im grofsen Zusammenhang der Dichtkunst, ja der Kunst überhaupt der Beantwortung näher zu bringen ist. Damit hätten jedoch die Grenzen überschritten werden müssen, welche sich dieses Werk ohnehin nicht zu enge steckt. Ich weise ausdrücklich auf diesen Mangel meiner Arbeit hin, damit man ihn als einen beabsichtigten erkenne und mir ihn nicht zum Vorwurf mache; mein Streben ging dahin, keine Frage zu übersehen, welche in Bezug auf die Lyrik der Antwort harrte. Dafs nun nicht überall Abschliefsendes geboten wird, dafs Mängel und Lücken bleiben, dürfte man einem ersten umfassenden Versuche kaum allzu strenge zum Vorwurfe machen. Schon das Herbeischaffen des Materiales war nicht immer leicht, vielfach mufste ich mir meinen Weg erst zurechtschlagen. Möge nun ein Anderer bei weiterem Ausnützen der reich sich entfaltenden philosophischen und naturwissenschaftlichen Litteratur zu gröfseren Erfolgen gelangen! Dann wird er wohl bedenken, dafs ich dieses Werk fern einer auch nur die notwendigsten Forderungen erfüllenden Bibliothek abgefafst habe, dafs ich mir die benutzten Bücher häufig nur sehr mühsam verschaffen konnte, dafs ich abgelöst vom lebendigen Verkehre mit der deutschen Wissenschaft, in mein Studierzimmer eingeschlossen, ohne mündlichen Gedankenaustausch zu arbeiten genötigt war. Vielleicht wird er dann milder urteilen.

Schmerzen würde mich aber ein grundsätzlicher Einwand gegen mein Buch im Sinne des Geibelschen Distichons:

Ist denn die Blume nur da zum Zergliedern? Weh dem Geschlechte,
Das, anstatt sich zu freu'n, jegliche Freude zerdenkt.

Ich bin mir bewufst, nach Goethes Vorschrift von der Bewunderung, dem Staunen ausgegangen zu sein und mich der Blume freuen zu können, auch wenn ich Blumen zergliederte. Der Genufs wird

nicht gestört, falls man den Grund des Geniefsens kennt und sich Rechenschaft darüber ablegt. Hoffentlich läfst man den Abschnitt „Begründung“ (S. 20 ff.) gelten und erkennt die angegebene Parallele für berechtigt an.

Bei den theoretisch bereits zur Genüge festgestellten Begriffen brauchte ich mich nicht aufzuhalten, da weder ein Lehrbuch der Poetik noch eine Anleitung zum Abfassen lyrischer Gedichte das Ziel dieses Werkes war. Es galt vielmehr, den dichterischen Prozefs in der Lyrlk so weit als möglich zu erforschen und Zweifelhaftes zu klären. Darauf war ich aus.

Die Anfänge meiner Untersuchung gehen ziemlich weit zurück; seit dem Jahre 1884 wendete ich mich immer wieder der Lyrik zu und hielt meine Resultate wesentlich so, wie ich sie jetzt vorlege, während des Wintersemesters von 1887 auf 1888 in einem Kolleg fest; gleichzeitig begann ich die Niederschrift einzelner Kapitel, aber nicht in systematischer Folge, was man wohl dem abgeschlossenen Buche noch anmerken dürfte. Dieses sollte den Titel führen „Physiologie der Lyrik“, und ihn habe ich gelegentlich im „Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur“, in einem Aufsatze der „Deutschen Dichtung“ schon angeführt zu einer Zeit, da ich MANTEGAZZAS „Physiologie der Liebe“ noch nicht einmal hatte nennen hören. Jetzt freilich mufste er fallen gelassen und durch einen lange nicht so zutreffenden ersetzt werden. Hoffentlich hält man mir diese Angabe zu gute.

Dank bin ich meinem Schwager, Gymnasial-Professor EMANUEL FEICHTINGER in Salzburg, sowie meinem Freunde und Verleger ERNST MAASS schuldig, die mich bei der Korrektur in freundlichster Weise unterstützten.

Lemberg, am 27. Juni 1890.

R. M. W.

Abkürzungen.

(Alle Werke wurden wo möglich nach den neuesten Ausgaben angeführt).

Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur. Berlin 1876 ff. vgl. Zeitschrift.

Archiv für Litteraturgeschichte. Leipzig 1870 — 1887. 15 Bände.

Baumgart, Hermann, *Handbuch der Poetik.* Stuttgart 1887.

Brenning. Emil. *Leopold Schefer. Eine Monographie.* Bremen 1884.

Buchner, Wilhelm, *Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen.* Lahr 1882. 2 Bände.

Bürger, *Gedichte.* Herausgegeben von Dr. August Sauer. Berlin und Stuttgart o. J. (1884) Kürschners deutsche Nationallitteratur Bd. 78.

Chamissos *Werke.* Berlin o. J. (Hempel). 2 Bände.

Eckermann, *Gespräche mit Goethe.* 6. Auflage. Leipzig 1885. 3 Theile.

Fischer, Hermann, *Ludwig Uhland. Eine Studie zu seiner Säkularfeier.* Stuttgart 1887.

Freiligrath, Gisberte, *Beiträge zur Biographie Ferdinand Freiligraths.* Minden a. W. 1889.

Geibel, *Gesammelte Werke.* Stuttgart 1883. 8 Bände. vgl. Litzmann.

Gilm. vgl. Passer.

Goedeke. Karl, *Elf Bücher deutscher Dichtung.* Leipzig 1849. Zwei Bände.

Goethe, Die Werke nach der Hempelschen, und, soweit erschienen, nach der Weimarischen Sophienausgabe.

— *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* 4. Auflage. Stuttgart 1881. 2 Bände.

— von Loeper, *Goethes Werke.* 2. Ausgabe. Berlin 1882—1884. 3 Bände.

— Biedermann, *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz.* Herausgeber: Woldemar Freiherr von Biedermann. Leipzig 1887.

Grün, Anastasius, *gesammelte Werke.* Herausgegeben von Ludwig August Frankl. Berlin 1877. 5 Bände.

Hebbel, Friedrich, *Biographie von Emil Kuh.* Wien 1877. 2 Bände.

— *Tagebücher* herausgegeben von Felix Bamberg. Berlin 1885 und 1887. 2 Bände.

— *Werke.* Herausgegeben von Emil Kuh. Hamburg 1868. 12 Bände.

Heine, *Briefe.* Herausgegeben von A. Strodtmann in den Bänden 19—21 der Sämtlichen Werke. Hamburg 1861. 3 Bände.

— *Sämtliche Werke.* Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und Verzeichnissen sämtlicher Lesarten. Von Dr. Ernst Elster. Leipzig o. J. 3 Bände.

Heyse, Paul, *Gedichte.* Vierte Auflage. Berlin 1889.

Holland, Wilhelm Ludwig, *Zu Ludwig Uhlands Gedächtnis.* Mittheilungen aus seiner akademischen Lehrthätigkeit. Leipzig 1886.

Keller, Gottfried, *Gesammelte Gedichte.* Berlin 1883.

Kerner, Justinus, *Ausgewählte poetische Werke.* Stuttgart 1878. vgl. Niethammer.

Klopstock, *Oden.* Herausgegeben von Franz Muncker und Jaro Pawel. Stuttgart 1889. 2 Bände.

Litzmann, Carl C. T., *Emanuel Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern.* Berlin 1887.

Mayer, Karl, *Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen* Stuttgart 1867. 2 Bände.

— *Gedichte.* Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Stuttgart 1864.

Minor, Jakob, *Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften.* Wien 1882. 2 Bände.

M. S. F., *Des Minnesangs Frühling.* Herausgegeben von Karl Lachmann und Moritz Haupt. Leipzig 1857.

Müller, Wilhelm, *Vermischte Schriften.* Herausgegeben von G. Schwab. Leipzig. 1830. 5 Bände.

Niethammer, Marie, *Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhausnach Briefen und eigenen Erinnerungen.* Stuttgart 1877.

Passer, Arnold von der, *Hermann von Gilm.* Sein Leben und seine Dichtungen. Leipzig 1889.

Platen, *August Graf von Platens Werke.* Herausgegeben von Carl Christian Redlich. Berlin o. J. (Hempel). 3 Bände.

Rückert, *Gesammelte poetische Werke.* Frankfurt am Main 1868. 12 Bände.

Schack, *Gesammelte Werke des Grafen Adolf Friedrich von Schack.* Stuttgart 1883. 6 Bände.

Schiller, *Werke nach der historisch-kritischen Ausgabe von Karl Goedeke.* Stuttgart 1867—1876. 15 Theile.

— an Körner. *Schillers Briefwechsel mit Körner.* 2. vermehrte Auflage. Herausgegeben von Karl Goedeke. Leipzig 1874. 2 Bände.

Schubart, *Gedichte.* Historisch-kritische Ausgabe von Gustav Hauff. Leipzig o. J. (Reclams Universalbibliothek).

Uhland, *Gedichte.* 53. Auflage. Stuttgart 1868.

— *Leben, Ludwig Uhlands Leben. Aus dessen Nachlass und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe.* Stuttgart 1874.

— *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage.* Stuttgart 1865—73. 8 Bände.

Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur. 1841 ff.

Inhaltsverzeichnis.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Was fruchtbar ist, allein ist wahr.
Goethe.

1. Stellung der Lyrik.

Immer und ewig
Bleibst du, hochaufstrebende Lyrik,
Blüthe und Krone der Dichtkunst.
Ferd. v. Saar.

Aristoteles unterscheidet die Dichtungsarten in dreifacher Weise: nach Mittel, nach Gegenstand, endlich nach Art und Weise der Nachahmung; er fragt: worin, was und wie wird nachgeahmt (*διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρίσιν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον*). Er stellt Sophokles mit Homer in éine Linie, weil beide dieselben Charaktere nachahmen, dagegen mit Aristophanes, weil beide handelnde, thätige Personen vorführen. Sophokles und Homer gehören zusammen, weil der Gegenstand ihrer Nachahmung derselbe ist, sie fallen auseinander, weil Art und Weise ihrer Nachahmung verschieden sind. Aristoteles führt als Gattungen auf: Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambendichtung, Flöten- und Zitherspiel, aber eigentlich stehen ihm nur Epos und Drama fest, für die anderen Dichtungen behauptet er einen gemeinsamen Namen nicht zu kennen (1447^{b}. 9 f. *οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινόν*), er trennt innerhalb des Dramas Tragödie von Komödie, während ihm besondere Namen für die zwei Arten des Epos fehlen.

Wir haben uns gewöhnt, drei Dichtungsarten mit eigenen Bezeichnungen auszustatten: Epos, Drama und Lyrik, aber nur die Begriffe der beiden ersten vermögen wir anzugeben, mit dem dritten Namen verbinden wir dagegen sehr schwankende Begriffe, ja statt auf dem Wege der Trennung weiterzuschreiten, welchen Aristoteles einschlug, ist die neueste Poetik schon so weit, die Lyrik eigentlich völlig verschwinden zu machen. Während

Wackernagel (Poetik, Rhetorik, Stylistik S. 119 ff.) Epik und Lyrik als zwei entgegengesetzte Pole betrachtet, das Drama dagegen (S. 171 ff.) als eine Vereinigung beider, insofern es von beiden etwas nehme, kennt Scherer (Poetik S. 246 ff.) fast nur mehr epische und dramatische Dichtungen und teilt die lyrische diesen beiden Gebieten zu. Wackernagel findet, die Epik sei die objektive, die Lyrik die subjektive Dichtart, jene entnehme die Anschauungen der Wirklichkeit, der sinnlichen Aufsenwelt, diese dagegen der geistigen Innerlichkeit, dem Seelenleben; das Epos sei darum national, partikularistisch, die Lyrik dagegen individuell und universal. Das Drama vereinige beide Möglichkeiten, weil es die Begebenheiten und die inneren Zustände darstelle, denn das gebe eine Handlung. Scherer stellt einander Epos und Drama gegenüber, jenes als Vortrag in eigenem Namen vom Vergangenen handelnd, dieses als Darstellung des Gegenwärtigen in Rollen, dort tritt der Dichter überall hervor, hier verschwindet er vollkommen; die Lyrik aber ist entweder episch oder dramatisch. Wackernagel und Scherer haben recht, und doch ist die Darstellung bei beiden falsch, weil sie die Klarheit der Aristotelischen Poetik nicht erreichen, sondern der Einseitigkeit verfallen; deutlich werden verschiedene Einteilungsgründe verwendet, Wackernagel spricht vom Gegenstande der Nachahmung, Scherer von der Art der Rede, jener fragt nach dem Was, dieser nach dem Wie. Schon Aristoteles jedoch lehrte, man müsse sowohl das Was als das Wie und überdies noch das Worin berücksichtigen, und erkannte die Einseitigkeit jeder Einteilung.

Bleiben wir bei den drei Gattungen, welche landläufig sind: Epos, Drama und Lyrik, und suchen wir uns Rechenschaft über sie abzulegen, um zugleich den prinzipiellen Unterschied von Wackernagel und Scherer zu verstehen, so sehen wir bald die grofse Schwierigkeit, welche wir zu überwinden haben. Wir kennen Dramen, die aus Epen entstanden sind, wir kennen Nacherzählungen von Dramen, müssen daher eine gröfsere Verwandtschaft zwischen beiden Dichtungsarten voraussetzen, sie berühren sich im Stoff, unterscheiden sich aber in der Form, nicht im Mittel, denn beide können in Prosa oder in Versen abgefafst sein. Wir kennen den neuen Pausias und sein Blumenmädchen, aber es wird uns nicht einfallen, dieses Gedicht ein Drama zu nennen, obwohl die Form des Dramas allerdings zu Tage tritt; wir fühlen augenblicklich, dafs Scherer mit einer Einreihung

unter Drama dem Gedichte Zwang anthäte; noch mehr etwa dem Goethischen Rattenfänger, den er nach S. 250 als Rollenlied gleichfalls zum Drama rechnet; aber SCHERER selbst wagt doch nur von einer „halbdramatischen Gattung" zu sprechen; wenn ein solches Lied nur zur Hälfte dramatisch ist, wie nennen wir die andere Hälfte? oder warum trennen wir es von Liedern, welche wir ebenso nur halbepisch nennen können? Und weshalb ist es halbdramatisch? Doch nur, weil es vom Drama die äufsere Form der Einkleidung leiht, während es seinem Wesen nach nicht zum Drama gehört. Ist nun aber die Form wirklich so wichtig, dafs wir nur mit Rücksicht auf sie ein Gedicht zu dieser oder zu jener Gattung rechnen müssen? oder müssen wir nicht vielmehr das Wesentliche bei unserer Gliederung berücksichtigen? Ist es sinngemäfs, ein Gedicht, weil es vom Drama die Form hat, nun zum Drama, ein anderes, weil es episch aussieht, zum Epos zu rechnen? sollen wir es wirklich mit SCHERER als einen Gewinn unserer Erkenntnis betrachten, wenn möglichst vieles „von der Lyrik abgezogen und näher an andere Dichtungsarten herangerückt wird" (S.245)? Tritt dadurch nicht eher Verwirrung als Klarheit ein?

Aber WACKERNAGEL, welchem die neueren Schulpoetiken ohne Ausnahme folgen, scheint mir gleichfalls nicht das Richtige zu treffen; denn strenge genommen giebt es nach ihm nur eine einzige Gattung, nämlich das Drama, von welcher sich dann als Unterabteilungen und Abarten nach der éinen Richtung die Epik, nach der entgegengesetzten die Lyrik abtrennt. Wenn man von der dramatischen Poesie sagt, sie sei „die poetische Darstellung von Thaten und Leiden der Menschen mittels Aussage des Fühlens und Denkens der handelnden und leidenden Personen", und dann die epische als „poetische Erzählung von Thaten und Leiden der Menschen", die lyrische schliefslich als „poetische Aussage des menschlichen Fühlens und Denkens" bezeichnet, so stellten sich klärlich die beiden letztgenannten Gattungen nur als Teile der dramatischen dar. Noch mehr, wenn GOTTSCHALL in seiner Poetik (Breslau 1858 S. 247) die Dramatik „die Poesie der Anschauung und Empfindung", die Epik „die Poesie der Anschauung", die Lyrik „die Poesie der Empfindung" nennt; Epos und Lyrik müfsten dabei die entarteten Kinder sein, welche der Universalität des Vaters eine beschränkte Einseitigkeit entgegensetzten. Und gerne möchte man wissen, wo denn GOTTSCHALL einen der romantischen Romane, sagen wir die Lucinde, Heinrich von Offter-

dingen, William Lowell, ja selbst GOETHES „Novelle“ z. B. unterbringen würde; sie sind jedesfalls Poesie der Anschauung und Empfindung, also Dramen.

Viel einsichtiger hat der alte JOHANN JAKOB ENGEL in seiner mit Unrecht vergessenen Poetik („Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt“ zuerst 1783 vgl. Schriften 1806. XI. S. 25 ff.) die Frage behandelt; er fafst Didaktik und Lyrik zusammen, um sie von einander abzugrenzen, dann Epik und Dramatik, um sie an einander zu messen, und gerät nur mit Fabel und Idylle dann in Verlegenheit. Aber soviel ist ihm deutlich, dafs man die Lyrik mit Epos und Drama nicht in éine Linie stellen dürfe, weil sie nach einem anderen Einteilungsgrunde von einander geschieden würden. Er stellt folgende vier Dichtungsarten auf (S. 58): „Die malerische oder beschreibende, zweitens, diejenige welche Handlung enthält und für die wir im allgemeinen keinen besondern Namen haben [Epos und Drama]; drittens, die didaktische oder lehrende; viertens, die lyrische Gattung.“

Sehen wir von der ersten und dritten ab, so müssen wir ihm zustimmen, dafs er die Lyrik als eine besondere Gattung gegenüber derjenigen hinstellt, welche durch keinen besonderen Namen zusammengefafst ist und dann in Epik und Dramatik zerfällt. Dies ist die einzig berechtigte Gliederung. Epos und Drama haben so vieles Gemeinsame, was sie scharf von der Lyrik abhebt. Hauptsächlich kommen für sie drei Faktoren in Betracht: erstens der Dichter, zweitens der Stoff und drittens das Publikum. Ein Dichter behandelt einen Stoff, um zu wirken, er setzt ein Publikum voraus, auch dort, wo er hinter seinem Stoffe verschwindet. Für die Lyrik dagegen kommen nur die zwei Faktoren: Dichter und Stoff in Betracht; das Gedicht ringt sich aus seinem Innern los und mit dieser Befreiung hat die Lyrik ihre Aufgabe vollständig erfüllt.

Epos und Drama setzen voraus, dafs sie gehört und gesehen werden: die Lyrik genügt sich selbst; Epos und Drama gehen vom Einzelindividuum aus und greifen auf andere hinüber, sie sind transitorisch: die Lyrik bleibt im Einzelindividuum, sie ist statisch; jene suchen das Erlebte, Erschaute, Erfahrene auf andere zu übertragen, diese spricht sie nur aus; jene verlangen durchaus die Mitthätigkeit von anderen, diese nicht. Bei jenen beiden ist zwischen Geburt und Leben ein Intervall, der Dichter

bringt sie hervor, aber sie leben erst in anderen: bei dieser ist Geburt und Leben eins. Jene sind mitteilend, diese dagegen ist festhaltend, wie ein Tagebuch, das jeder nur für sich schreibt.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Man könnte geradezu sagen: Epos und Drama sind gesellige Gattungen, Lyrik ist eine einsame Gattung.

Im Epos wie im Drama begegnen wir lyrischen Motiven, die entweder als Gespräch oder als Selbstgespräch (Dialog oder Monolog) ausgeführt werden; sie sind nicht der Zweck des Epos oder des Dramas, sondern Mittel zum Zwecke, freilich der wesentliche Inhalt der betreffenden Scenen. Ebenso begegnen uns in der Lyrik epische, dramatische Motive, welche das Anschliefsen der lyrischen ermöglichen, aber sie sind durchaus nur die Einkleidung, die Form.

Wir begehen deshalb einen Fehler, wenn wir Epik, Dramatik und Lyrik als drei gleichgestellte Gebiete betrachten. Epos und Drama wirken auf die Phantasie, sind vorstellend, Lyrik auf das Gefühl, sie ist darstellend. Durch Epos und Drama bezeichnen wir bestimmte Formen, durch Lyrik den Inhalt. Das Epos erzählt eine Situation oder eine Reihe von ineinandergreifenden Situationen, welche wir unter bestimmten Voraussetzungen eine Handlung nennen, das Drama läfst eine Situation oder eine Handlung vor unseren Augen entstehen, die Lyrik spricht die Stimmung, das Gefühl oder die Gedanken in einer bestimmten Situation aus. Die Situation ist bei jenen das Wesentliche, bei dieser nur das Zufällige; bei jenen müssen wir mit der Situation bekannt werden, in dieser können wir die Situation meist erraten.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

So spricht der lyrische Dichter. Wir erfahren nichts über die Situation, und doch steht sie klar vor uns: es ist Nacht, denn

die Vöglein schweigen und der Abendwind weht nicht mehr, der Dichter befindet sich im Walde und sehnt sich nach Ruhe, er ist also unruhig; nachts im Walde fällt ihm die Ruhe der Waldnacht auf, deshalb kann er hier nicht daheim, er mufs von fern gekommen sein, ein Wanderer. Der Titel läfst uns nicht im Zweifel, er sagt uns „Wanderers Nachtlied".

Wie müfste sich der Epiker zu diesem Stoffe verhalten? Zufällig haben wir ein ähnliches Motiv in einem unvollendeten, romantisch-satirischen Roman GEIBELS und NIEBUHRS „Heringssalat" (LITZMANN S. 28) episch ausgeführt:

„Um einer Begegnung auszuweichen . . . lief Panthes spornstreichs in den Wald hinein. Dort setzte er sich auf einer kleinen Anhöhe vor einer freigehauenen Stelle nieder und fing bitterlich an zu weinen — — — die ganze Natur wehte den einsamen Musikanten, wie mit einem beruhigenden Hauche an, und er fühlte es wohl, wie der stille Friede des schönen Frühlingsabends in seine Brust niederthaute. Sein Herz schlug allmählich ruhiger seine Gedanken wurden klarer und zusammenhängender, ja endlich vermochte er sie, zu Worten gestaltet, leise vor sich hinzusummen: „Könnt' ich nur endlich einmal," sprach er, „des Zwiespalts Herr werden, der in meinem ganzen Wesen herrscht" u. s. w.

Man sieht, welcher Aufwand nötig ist, um nicht viel mehr als das Goethische Gedicht zu sagen, und dies kann man nicht etwa GEIBEL zum Vorwurf machen, es ist kein Fehler, sondern ein wesentlicher Faktor der Erzählung, ein nicht zu vermeidendes Bindeglied der epischen Darstellung.

Auch in einem Drama kennen wir eine ziemlich ähnliche Scene, die wir zum Vergleiche herbeiziehen müssen. Es sei nur das Wesentliche herausgehoben:

Nahegelegener Wald. (Nacht.)

Ein altes verfallenes Schlofs in der Mitte . . . . . .

Räuber: Gute Nacht, Hauptmann. (*Sie lagern sich auf der Erde und schlafen ein.*)

Tiefe Stille.

Moor. (*Nimmt die Laute und spielt . . . . Er legt die Laute hin, geht tiefdenkend auf und nieder.*) *Wer mir Bürge wäre? — — Es ist alles so finster — verworrene Labyrinthe — kein Ausgang — kein leitendes Gestirn — wenns aus wäre mit diesem letzten Odemzug — u. s. w. u. s. w.*

Wie mufs der Dramatiker sich mühen, die Situation herbeizuführen, welche Menge von Detail aufbieten, um die Erregung der besonderen Stimmung vorzubereiten, und dann in einem Monologe das Ruhebedürfnis und die Gefühle Moors darzulegen; er mufs die Entwickelung darzustellen suchen, uns allmählich bis zu dem wichtigen Punkte führen, ganz wie der Epiker, nur in einer anderen Darstellungsart. Die Lyrik springt mitten hinein in die Situation und spricht sich aus. Geibel will uns mit dem Zustande Panthes', Schiller mit dem Moors bekannt machen, sonst brauchte weder ein Roman noch ein Drama geschrieben zu werden, Goethe drückt in wenigen Versen sein Gefühl aus, damit es ihm das Herz nicht sprenge, wie einen erleichternden Seufzer; dafs es andere Menschen neben ihm auf der Welt giebt, daran denkt er in diesem Augenblicke gar nicht; wenn sein Lied verhallt, ungehört von den Menschen, es ist ihm Lohn, der reichlich lohnet, er singt es nur für sich.

Weshalb erzählt Geibel die Scene seines Romanes? Er will uns Panthes, seine Lage, seinen Charakter lebendig vorführen, er will uns mit ihm bekannt machen, und jene Stimmung ist nur ein Mittel, um dies zu erreichen. Ebenso will Schiller nur éinen Moment in Moors Entwickelung klarlegen, einen Übergang uns vorstellen. „Denn, so hat schon Aristoteles im 5. Kapitel ausgeführt, was zum Epos gehört, ist auch in der Tragödie zu finden.“ (*ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ*), beide Dichtungsarten sind darin gleich, dafs für sie das eigentlich lyrische Motiv nur Mittel zu einem bestimmten Zweck ist. Goethe dagegen will nichts, er spricht sein Gefühl aus, denn er bezweckt nicht etwa irgend jemandem seinen Charakter, seine Lage, seinen Zustand klar zu machen, er spricht nicht für andere, sondern nur seinetwegen. Wir sehen also Lyrik allein, Epos und Drama gemeinsam. Wir haben keinen Namen, um die lyrische Gattung von den beiden anderen abzutrennen, wir könnten Stimmungs- und Situationsdichtung unterscheiden, falls wir beide Bezeichnungen so weit als möglich nehmen.

Wenn wir das Goethische Gedicht im Sinne Scherers einreihen wollten, wir wären in der gröfsten Verlegenheit. Scherer lehrt (S. 252 f.), das eigenste Gebiet der Lyrik sei wesentlich die Abspiegelung eines Zustandes, wie er vorliegt, oder wie er mit Wünschen sich für die Zukunft vorbereitet; das ist nun in unserem Gedichte ganz unzweifelhaft der Fall, ein Zustand, wie er vorliegt

und wie er sich mit Wünschen für die Zukunft vorbereitet, wird abgespiegelt: das ist also sicherlich Lyrik. Nun nennt GOETHE das Gedicht aber „Wanderers Nachtlied“, wir können zweifeln, ob das eine Rolle sein soll, die er spielt, oder eine Maske, die er vornimmt; ist das erste der Fall, dann rückt unser Gedicht nach SCHERER (S. 250) zum Drama und von der Lyrik weg, und so bliebe selbst ein Gedicht, an dessen echt lyrischem Charakter niemand irre wird, auch SCHERER nicht — man vgl. in seiner Litteraturgeschichte S. 541 mit S. 799 —, für die Lyrik verloren.

Auch SCHILLER und GOETHE faſsten, wie sich aus ihrem Fragment: „Über epische und dramatische Dichtung“ (Nr. 391) ergibt, Epos und Drama zusammen, weil „sie beide ähnliche Gegenstände“ behandeln und „alle Arten von Motiven brauchen können“; von der Lyrik sprechen sie leider dabei gar nicht, aber sie fassen die drei Momente Stoff, Dichter und Publikum scharf ins Auge und entwickeln daraus den Unterschied von Epos und Drama; wir dürfen wohl sagen: „sie“, da GOETHE selbst die Arbeit als eine gemeinsame bezeichnete. SCHILLER wollte den Unterschied zwischen Epos und Drama nicht bloſs aus der Stellung des Rhapsoden und Mimen zu seinem Auditorium ableiten, sondern schlug als zweites Hilfsmittel „zur Anschaulichmachung dieses Unterschieds“ vor: das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoffe; „die dramatische Handlung, so sagt er (Nr. 392), bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn.“ Mit beiden „Hilfsmitteln“ richten wir bei der Lyrik nichts aus, denn weder ein Rhapsode noch ein Mime, „beide als Dichter“, können uns den Vortrag des lyrischen Gedichtes versinnlichen, weder ein „ruhig horchender“, noch ein „ungeduldig schauender und hörender Kreis“ umgiebt ihn, er denkt an kein Publikum, höchstens ist er der Vorsänger, welcher nur im Namen seines Hörerkreises singt, vom refrainwiederholenden Chorus begleitet. Auch die Stellung zu seinem Stoffe läſst sich nicht mit SCHILLER verwerten, denn er bewegt sich nicht um die Handlung, noch bewegt sie sich vor ihm, sondern alles, was er vorbringt, muſs das Echo seines Innern sein, welches auf das auſser ihm erwidert. Schon AUGUST WILHELM SCHLEGEL hat diese Meinung in einem Athenäumsfragment angedeutet (MINOR, Friedrich Schlegel. II. S. 225. Nr. 140): „Die Eigenschaft des dramatischen Dichters scheint es zu seyn, sich selbst mit freygebiger Grossmuth an andere Personen zu verlieren, des lyrischen, mit liebevollem Egois-

mus alles zu sich herüber zu ziehn." Und Geibel hat ähnliches in zwei Distichen seiner „Dichtungen in antiker Form" (V. S. 36) ausgesprochen:

Das ist des Lyrikers Kunst, aussprechen, was allen gemein ist,
Wie er's im tiefsten Gemüth neu und besonders erschuf;
Oder dem Eigensten auch solch' allverständlich Gepräge
Leihn, dafs jeglicher drin staunend sich selber erkennt.

Und in dem folgenden:

Unübersetzbar dünkt mich das Lyrische. Ist doch der Ausdruck
Hier von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt.
Auch in verwandelter Form noch wirken Bericht und Gedanke,
Doch die Empfindung schwebt einzig im eigensten Wort.

Goethe hat „die höchste Lyrik entschieden historisch" genannt (29, 654); ist dies richtig, und wenn ja, wie ist es zu verstehen? Er begründet diese Behauptung nicht scharf, sagt aber: „man versuche die mythologisch-geschichtlichen Elemente von Pindars Oden abzusondern, und man wird finden, dafs man ihnen durchaus das innere Leben abschneidet." Meiner Ansicht nach läfst sich dies mit allem, was wir bisher sahen, vortrefflich in Einklang bringen.

Wir könnten ganz gut Goethe, Schiller und Geibel folgend sagen: Die Lyrik durchtränkt und durchdringt alles; was von aufsen kommt, geht in den Lyriker ein und wird verwandelt, so dafs Äufseres und Inneres ein untrennbares Ganze bilden. Die Quelle, welche krystallhelles Wasser spendet, schöpft nicht aus sich, von allen Seiten her durch geheimnisvolle Röhren und Gänge fliefsen ihr die Wasser zu; man sondere diese fremden Bestandteile von ihr ab, und man hat nicht mehr ihr krystallklares Wasser. So verwandelt der lyrische Dichter alles, was in ihn übergeht, aber er schöpft es nicht aus sich, es strömt ihm von allen Seiten zu, und man vermöchte nicht, es aus seinem Gedichte abzusondern, ohne das Gedicht zu zerstören. Wenn der Epiker um den Gegenstand herumgeht, der Dramatiker ihn vor sich sieht, so durchdringt ihn der Lyriker und durchsetzt ihn so mit seinem Gefühle, dafs er sich unlösbar mit ihm vereinigt. Während der Rhapsode sich zu einem ruhig horchenden, der Mime zu einem ungeduldig schauenden und hörenden Kreis wendet, spricht der Improvisator nur aus, was wortlos die Herzen eines tiefbewegten Kreises durchzuckt; nicht er allein steht einem Publikum gegenüber, sondern er ist mitten unter ihm, einer aus dem Kreise, dessen Verkörperung,

oder vielmehr, was ja damit identisch ist, er bedarf keines Publikums, er dichtet für sich selbst, nicht um Beifall oder Lohn, sondern weil er gar nicht anders kann, weil sich das Wort auf seine Lippen drängt. Selbst wenn wir auf fremdem Wege zur Lyrik weitergehen, überkommt uns die Überzeugung ihrer wesentlichen Verschiedenheit von Epik und Dramatik.

Hebbel nennt die Lyrik mit vollstem Rechte „das Elementarische der Poesie, die unmittelbarste Vermittelung zwischen Subjekt und Objekt“ (Tagebuch I. S. 319) und bezeichnet als die „beste Definition“: „Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig machen“ (I. S. 112). Auch dies ist nur scheinbar ein Widerspruch in sich und im Hinblick auf das von uns Festgestellte. Gerade weil die Lyrik die untrennbarste Verbindung des Inneren und Äufseren ist, kann sie auf das allgemeinste Verständnis rechnen; sie spricht aus, was das Menschenherz am tiefsten bewegt, weil sie nur spricht, wenn ihr eigenes Herz am tiefsten bewegt ist; sie singt nicht, um zu gefallen, und gerade deshalb gefällt sie jedem; ein Herz, welches von der Lyrik ungerührt bleibt, wird keiner Poesie zugänglich sein. Das hat auch Hebbel gemeint.

Fassen wir nun das Wesen der Lyrik in eine Definition, so müssen wir sagen: Gefühle, Empfindungen oder Betrachtungen bei einem bestimmten Anlafs, durch ihn oder über ihn in erhöhter Aufnahmsfähigkeit (Stimmung) nennen wir lyrisch; den Ausdruck solcher Gefühle, Empfindungen oder Betrachtungen in dichterischer Form: lyrische Poesie; wir unterscheiden reine Lyrik als poetischen Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen, Gedankenlyrik als poetischen Ausdruck von Betrachtungen; wir sagen allgemein: dichterische Form, weil es keine bestimmte lyrische Form gibt, sondern alle poetischen Formen zum Ausdrucke des lyrischen tauglich sind, ebenso fehlt in der Definition der Begriff: subjektiv, weil sie sonst zu enge würde.

Gegenüber der Lyrik steht jene Gattung der Poesie, für welche wir keinen gemeinsamen Namen besitzen; sie ist die poetische Darstellung eines Geschehens, einer Handlung, eines Charakters, sei es durch einen Bericht, sei es durch lebendige Vorstellung; die eine Gattung heifst Epik, die andere Dramatik. So scheidet sich Lyrik von ihr scharf ab, ohne dafs wir irgendwie ihr Gebiet einschränken müfsten.

Wenn wir in einem Drama einen Monolog finden, welcher auch als Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen in dichterischer Form bezeichnet werden mufs, so hat er eine durchaus andere Bedeutung; er fügt sich ins Ganze und dient ebenso wie das Gespräch der lebendigen Vorstellung einer Handlung, eines Geschehens, vor allem eines Charakters, ganz anders als die Darstellung in einem lyrischen Gedichte. Dagegen finden wir lyrische Gedichte sowohl im Drama als im Epos zu bestimmten Zwecken eingelegt, was sich gar nicht mit unserem Falle vergleichen läfst und im 3. Abschnitt des 8. Kapitels behandelt werden soll.

Freilich aber giebt es Berührungspunkte zwischen der Lyrik und den anderen beiden Dichtungsarten auch insofern, als nicht blofs im Epos und Drama Lyrisches vorkommt, sondern in das lyrische Gebiet aus Epos und Drama allmähliche Übergänge führen. Man könnte meinen, das sei unmöglich, wenn die Ansicht richtig ist, dafs durch den Namen Lyrik das Wesen, durch den Namen Epos und Drama die Form der betreffenden Dichtungsart ausgedrückt ist; darnach könnte wohl Lyrisches in epischer und dramatischer Form sich denken lassen, aber kein Übergang von Epik und Dramatik zu Lyrik. Und doch ist dies der Fall, man braucht nur an jene Dichtungen zu denken, welche bald als Romanzen, bald als Balladen bezeichnet werden, um einen Berührungspunkt zwischen Epos und Lyrik zu treffen. Widerspricht diese Thatsache der vorgetragenen Ansicht, dann müfsten wir die Gleichstellung von Lyrik, Epik und Dramatik wohl billigen und uns nach einer anderen Definition der Lyrik umthun. Diese Frage mufs daher sogleich erwogen werden, obwohl dadurch manches aus der späteren Behandlung vorweg genommen wird.

Das Epos haben wir als die poetische Vorstellung eines Geschehens, einer Handlung, eines Charakters durch einen Bericht kennen lernen; die Lyrik als den Ausdruck von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen, bei einem bestimmten Anlafs, durch ihn oder über ihn während einer besonderen Stimmung (Aufnahmsfähigkeit) in dichterischer Form. Wir haben darin nicht nur die Form, sondern auch das Wesen der Epik bezeichnet und es nur durch die Form vom Drama unterschieden. Die Einteilung, welche wir als die allein richtige erkannten, war eben nur eine Zwei-, nicht wie bisher eine Dreiteilung. Epik und Lyrik grenzen sich nach unserer Ansicht in ihrem Wesen dadurch ab,

dafs jene Handlungen, diese Gefühle Empfindungen oder Betrachtungen vorführt, bei jener kommen Gefühle, Empfindungen und Betrachtungen nur vor, um die Handlung, die Charaktere vorzustellen, bei dieser können Handlungen und Charaktere vorkommen, um Gefühle, Empfindungen oder Betrachtungen darzustellen. Es ist demnach sehr gut möglich, dafs sich Übergänge vom Epos zur Lyrik finden, denn mitunter kann es zweifelhaft sein, ob die Handlungen und Charaktere nur der Gefühle, Empfindungen, Betrachtungen wegen, und ob die Gefühle, Empfindungen, Betrachtungen wirklich nur der Handlungen und Charaktere wegen da sind.

Die einfachste Form des Überganges stellt sich ein, wenn Epik und Lyrik neben einander in demselben Gedichte vorkommen. Das ist der Fall etwa bei dem Gedichte von Simon Dach No. 204 von Oesteleys grofser Ausgabe (Bibliothek des litterarischen Vereins Bd. 130, S. 460 ff.) „Klage eines verliebten Schäfers über die Untreue seiner Phyllis.“ Es beginnt ganz episch:

Es fieng ein Schäfer an zu klagen,
Wie seine liebste Phyllis ihn
Noch lieb gehabt vor wenig tagen,
Und nun geschlossen aus dem sinn,
Auch ihren schönen krantz von myrthen
Gegeben einem andern hirten.

Dann wird weiter erzählt, wie er tobt, sich ins Gras wirft, „und fieng erbärmlich an zu schreyen“. Erst jetzt hebt das eigentliche Lied an. Auf einen rein epischen Eingang folgt das Lied, es stehen also Epos und Lyrik unvermittelt nebeneinander, wir werden dies als Lied mit (epischem) Situationseingang bezeichnen. Hier war die Darstellung von Gefühlen und Empfindungen das Ziel des Dichters, die Handlung und der Charakter dienen nur zur Einführung des lyrischen Elementes. Ähnlich ist Uhlands „Entsagung“ (S. 191).

Gerade das Umgekehrte bemerken wir etwa in Bürgers „Lied vom braven Manne“, hier geht der Dichter von einem lyrischen Motiv aus:

Gottlob! Dafs ich singen und preisen kann:
Zu singen und preisen den braven Mann.

und gelangt dann zu einem epischen, das immer wieder lyrisch anklingt; Bürger selbst hat dieses Gedicht (Lehrbuch der

Ästhetik II. S. 261) eine „echte lyrische Romanze" genannt (SAUER S. 204). Hier ist das Ziel des Dichters die Vorstellung eines Charakters, doch vermag der Dichter sein Gefühl nicht zurückzudrängen, sondern bricht immer wieder in Entzücken aus.

Das Gedicht SIMON DACHS nähert sich von der Lyrik der Epik, BÜRGERS Lied umgekehrt von der Epik der Lyrik, aber wir müssen DACHS Gedicht ein lyrisches, BÜRGERS Lied ein episches nennen, jenes ein Lied mit Situationseingang, dieses ein episches Gedicht mit Gefühlseingang.

Aber die beiden Gebiete nähern sich noch mehr. GOETHE hat „Das Veilchen" unter die Balladen eingereiht (I. S. 164), obwohl es in der Prosafassung von „Erwin und Elmire" (Der junge Goethe III. S. 515) als „ein Liedchen" bezeichnet wird. Wie ist der Charakter dieses Gedichtes zu fassen?

Wir haben jedesfalls die Vorstellung eines Geschehens, einer Handlung und eines Charakters, also Epik, aber wir haben andererseits auch die Darstellung von Gefühlen und Empfindungen, also Lyrik. Aber hier liegen nicht wie bei DACH und BÜRGER Epik und Lyrik nebeneinander, sondern sie haben sich durchdrungen, so daſs wir sie nicht zu scheiden vermögen. Trotzdem zeigt sich der Grundcharakter des Gedichtes bald, wenn wir nur fragen, welches Ziel hat der Dichter angestrebt? Kam es ihm auf Handlung und Charakter, oder auf Gefühl und Empfindung an? Wir können gar nicht zweifeln, daſs der Grundton lyrisch ist, wir müssen demnach eine Gattung: episch-lyrisch konstatieren, welche wir gewöhnlich Ballade nennen. Noch weiter nach dem Epischen hin weist „Der Fischer", es tritt freilich die Stimmung, also ein lyrisches Moment, schärfer hervor, aber auch das Geschehen, die Handlung hat Wichtigkeit; für diesen feineren Unterschied bedarf es kaum eines besonderen Namens, wir könnten höchstens in Nachahmung unserer Windnamen von einem epischen episch-lyrischen Gedichte sprechen.

Betrachten wir LANGBEINS Gedicht „Die Liebesprobe" (Zeitschrift für deutsches Alterthum 26, 149 ff. vgl. 294):

Einst drängte sich, ein Thiergefecht zu schauen,
Herbey die halbe Stadt Paris,
Schon sahe man vom Söller ohne Grauen,
Wie grimmig Löw' auf Löwe stieſs,
Als wohlbedacht, die schönste aller Frauen
Den seidnen Handschuh fallen lieſs.

Und sieh, es trieb just mitten in die Scene
Des Löwenkampfes ihn der Wind.
„Ach, lieber Ritter, sprach die junge Schöne
Zu ihrem Trauten: Lauf geschwind
Und hohl' ihn mir, wenn nicht blofs leere Töne
Die Schwüre deiner Liebe sind!“ —

Er ging beherzt hinein ins Kampfgegitter,
Und hob bey einem Löwen dicht
Den Handschuh auf; kam wieder, warf ihn bitter
Und stumm der Dam' ins Angesicht;
Und von der Stund' an schied von ihr der Ritter,
Und sah nach ihren Thränen nicht.

Langbein folgte derselben Quelle, welche Schiller zu seinem „Handschuh“ benutzte, den Essais historiques sur Paris von Saintfoix (Goedeke XI. S. 447). Hier finden wir Vorstellung von Handlung und Charakter, also Epik, und werden das Gedicht ein episches nennen, es gehört zu den poetischen Erzählungen. Den ganz gleichen Charakter zeigt auch Schillers Handschuh, welchen wir gleichfalls zu den poetischen Erzählungen, also zum Epos, rechnen müfsten, wenn nicht doch ein feiner Unterschied zwischen Langbein und Schiller zu bemerken wäre: Langbein erzählt ruhig, anteilslos die Begebenheit mit ihrer schon in der Quelle vorhandenen Schlufswendung; Schiller dagegen sucht das Gefühl zu erregen, mit eigener innerer Bewegung wird der Vorfall erzählt, das frevelhafte Spiel des Fräuleins entrüstet den Dichter und uns, so dafs die Schlufswendung auch auf uns erlösend wirkt; Schiller versucht eine Stimmung hervorzurufen, er taucht das epische Geschehen in Gefühl und Empfindung, er bleibt nicht wie Langbein objektiv, sondern wird subjektiv, mit anderen Worten, er gesellt dem epischen ein lyrisches Element. Sein Gedicht fällt deshalb nicht unter das Epos, sondern nähert sich der Lyrik, wir haben hier und in einer Reihe seiner übrigen ähnlichen „Romanzen und Balladen“, wie man sie gewöhnlich unterschiedslos nennt: lyrisch-epische Gedichte vor uns; ihr Grundcharakter ist ein epischer, sie neigen aber der Lyrik zu; wenn wir das Epos und das reinlyrische Gedicht als zwei entgegengesetzte Punkte einer Linie auffassen, so rücken diese lyrisch-epischen Gedichte von links, wie die episch-lyrischen von rechts vor:

Epos — lyrisch-episches Gedicht . . . episch-lyrisches Gedicht — Lyrik.

episches Gedicht mit Gefühlseingang. — lyrisches Gedicht mit Situationseingang.

Noch näher gegen die Lyrik zu finden wir einzelne sogenannte Balladen Bürgers, z. B. „Die Kuh“; Bürger geht von einem „wahren“ Stoff aus, begnügt sich aber nicht damit, ihn zu erzählen, ja ihn veranlaſst nicht das Geschehen, sondern sein Gefühl aus Anlaſs dieses Geschehens zu seinem Gedicht, und so will er nicht berichten, sondern preisen:

Mir deucht, ich wäre von Gott ersehn,
Was gut und was schön ist zu preisen:
Daher besing' ich, was gut ist und schön,
In schlicht einfältigen Weisen.

Er schlieſst mit einem Wunsche:

Gott laſs es dem Edlen doch wohl ergehn!
Das bet' ich herzinniglich, Amen!

Die Erzählung ist mit dem persönlichsten Anteile vorgetragen, sehr stark mit Gefühl durchsetzt, unzweifelhaft viel lyrischer als der „Handschuh“, aber trotzdem episch, wir müſsten sie ein lyrisches lyrisch-episches Gedicht nennen. Man denke noch vieler Gedichte von Uhland, vor allem aber der Bürgerischen „Lenore“ und der Goethischen „Ballade“: „Die Kinder hören es gerne“. Diese beiden liegen in der Mitte zwischen Epik und Lyrik, beide haben sich so durchdrungen, daſs wir nicht mehr zu sagen vermögen, ob sie stärker episch oder stärker lyrisch seien.

Es wäre gut, wenn wir die lyrisch-epischen Gedichte nach dem Vorgange Dederichs in seinem Buch über Uhland (vgl. Anzeiger für deutsches Alterthum XV. S. 258f. und XIV. S. 165ff. und S. 190f.) mit dem Namen Mären bezeichneten und sagten: Mären sind Darstellungen eines Geschehens, einer Handlung, eines Charakters mit gleichzeitiger Erregung von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen; zu ihnen gehören Legenden und Paramythien als besondere Unterabteilungen, endlich Fabeln und Idyllen.

Die episch-lyrischen Gedichte heiſsen Balladen; sie sind die Darstellung von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen, in welchen ein Geschehen, eine Handlung oder ein Charakter stärker hervortritt. Zu ihnen kann man Allegorien wie das Schillerische „Mädchen aus der Fremde“ rechnen.

Nach dem früher Entwickelten dürfen wir von lyrischen Mären sprechen, wenn das Lyrische bei der Märe sich stärker fühlbar macht, man nennt sie wohl auch Romanzen. Andererseits können wir epische Balladen entdecken, wenn in der Ballade der epische

Charakter mehr geltend wird, etwa nach Art der Bürgerischen „Lenore“, der Goethischen „Ballade.“

Die Märe scheidet sich vom Epos, weil das Lyrische in ihr zum integrierenden Bestandteil wird und nicht blofs wie im Epos der Darstellung eines Geschehens, einer Handlung, eines Charakters dient. Die Ballade scheidet sich von der Lyrik, weil in ihr das Epische nicht eine blofse Andeutung der Situation ist, sondern zur Entfaltung von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen notwendig erscheint.

Durch diese Darstellung sind die Schwierigkeiten behoben, welche gerade diese Gattungen bisher den Poetiken bereiteten, und das Wesen von Epik und Lyrik wird durch sie klarer und deutlicher.

Ähnlichen Übergängen begegnen wir auch zwischen Lyrik und Dramatik, auch sie lassen sich nun nach demselben Muster leicht erklären. Wenn Henrik Hertz ein „lyrisches Drama“: König Renés Tochter schreibt, dann werden wir billig die Berechtigung einer solchen Spielart bestreiten; das Drama soll Handlungen und Charaktere zu lebendiger Vorstellung bringen, während die Lyrik Gefühle, Empfindungen und Betrachtungen darstellt; ein lyrisches Drama mufs daher entweder dem Wesen des Dramas oder dem Wesen der Lyrik widersprechen. Aber lyrische Dramen müssen wir doch gelten lassen, da die Oper kaum anders bezeichnet werden kann. Selbst das Musikdrama, welches sich mit so viel Entschiedenheit in Gegensatz zur früheren lyrischen Oper stellt, enthält doch viel mehr Lyrisches als das lyrischeste recitierende Drama, da es immer wieder gesanglich, das heifst lyrisch, ertönt und durch Lyrisches die dramatische Handlung unterbricht.

Noch viel stärker lyrisch ist das Oratorium, hier verschwindet eigentlich das Wesen des Dramas „lebendige Vorstellung“ schon vollständig hinter dem Lyrischen, ja der epische Bericht verbindet die lyrischen Teile, und vom Drama ist nur noch die Form geliehen. Wenn man freilich mit Scherer (S. 250) als charakteristisch für das Drama nur das Reden in Rollen ansieht, und zwar in einzelnen Personen durch Rollen, wobei der Dichter vollkommen verschwindet und alles nachahmende Darstellung des Gegenwärtigen ist, dann zeigt auch das Oratorium alle Momente des Dramas.

Die Messe und das Requiem sind gleichfalls lyrische Dramen oder besser gesagt lyrische lyrisch-dramatische Dichtungen,

bei denen freilich jetzt der Text bereits feststeht; bekanntlich hat sich aus solchen kirchlichen Dichtungen allmählich das deutsche Drama entwickelt. In der Mitte zwischen Drama und Lyrik liegt die Kantate, man denke des Goethischen „Rinaldo“; seine „Idylle“ kann dramatischer, „Die erste Walpurgisnacht“ lyrischer genannt werden, so dafs wir nicht zu sagen vermögen, ob sie zur dramatischen oder lyrischen Poesie gehören; Goethe selbst hat sie unter den Gedichten eingereiht, erst seit 1840 bekommen sie in den Ausgaben ihren Platz unter den Dramen (vgl. Hempel II. S. 302). Goethe hat zu den Kantaten auch den „Deutschen Parnafs“ und „Johanna Sebus“ gerechnet, zu welchen wir noch einmal zurückkehren müssen, nachdem wir den Weg, der von der Lyrik zum Drama führt, näher kennen gelernt haben.

Wir haben gesehen, dafs Scherer die „Rollenlieder der Lyrik“ als eine halbdramatische Gattung auffafst, weil der Dichter hinter der Rolle verschwindet. Nach unserer Definition der Lyrik werden sie aber deutlich diesem Gebiete zugewiesen, weil sie Darstellungen von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen sind, während Gefühle, Empfindungen und Betrachtungen im Drama nur der Vorstellung von Handlung und Charakter dienen. In „Wanderers Nachtlied“ wird wenigstens durch den Titel auf eine Art Rolle hingewiesen, noch deutlicher zeigt diesen Charakter „Jägers Abendlied“, aber man kann doch zweifeln, ob der Dichter sich hinter einer Rolle verbergen will oder eine Maske vornimmt. „Der Musensohn“ läfst einen solchen Zweifel nicht aufkommen, hier versucht sich Goethe in der Rolle des schweifenden Spielmannes, aber er stellt nicht den Charakter dar, sondern die Gefühle und Empfindungen eines solchen Charakters; wir dürfen das Gedicht trotz der Rolle doch ein lyrisches nennen und vermögen gar nicht zu sagen, ob die Rolle dem Gedicht einen dramatischen oder einen epischen Anstrich giebt, die Gesänge des Harfners sind aus dem Charakter eines Epos herausgedichtet. Die Rolle halte ich daher für kein Charakteristikon des Dramas, sondern finde Rollen ebensogut im Epos als in der Lyrik, deshalb fehlt auch „subjektiv“ in meiner Definition der Lyrik.

Am 31. August 1797 schreibt Goethe von Stuttgart aus an Schiller (I. S. 298), er sei unterweges auf ein poetisches Genre gefallen, in welchem sie künftig mehr machen müfsten. „Es sind Gespräche in Liedern. Wir haben in einer gewissen ältern deutschen Zeit recht artige Sachen von dieser Art und es läfst

sich in dieser Art manches sagen, man mufs nur erst hineinkommen und dieser Art ihr Eigentümliches abgewinnnen. Ich habe so ein Gespräch zwischen einem Knaben, der in eine Müllerin verliebt ist, und dem Mühlbach angefangen . . . Das poetisch-tropisch-allegorische wird durch diese Wendung lebendig.“ SCHILLER erwidert, nachdem „Der Edelknabe und die Müllerin“ als Beilage zum Briefe vom 14. September ihm zugekommen war, am 22. dieses Monats: „Mir däucht, dafs diese Gattung dem Poeten schon dadurch günstig sein müsse, dafs sie ihn aller belästigenden Beiwerke, dergleichen die Einleitungen, Übergänge, Beschreibungen etc. sind, überhebt und ihm erlaubt, immer nur das Geistreiche und Bedeutende an seinem Gegenstand mit leichter Hand oben wegzuschöpfen.“ SCHILLER erkennt diesen Liedern dramatische Form zu, spricht aber dabei trotzdem von einem „Liede“. Wir dürfen eine dramatisch-lyrische Gattung in ihnen erkennen, für welche wir keinen Namen haben, gewöhnlich werden solche Dichtungen unter den Balladen und Romanzen eingereiht. GOETHES allerliebstes Gesprächslied: Wanderer und Pächterin (I. S. 199 f.) nimmt sich ganz wie ein Drama im kleinen aus, sogar der *ἀναγνωρισμός* fehlt nicht, trotzdem steht es unter den Balladen und hat einen lyrischen Charakter.

Ein Gedicht wie GOETHES „Prometheus“ bezeichnet uns wieder den Punkt, wo die dramatisch-lyrische Gattung mit der lyrisch-dramatischen zusammenstöfst, denn dieses Gedicht entstammt als Monolog einem Drama, stellt aber Gefühle, Empfindungen und Betrachtungen dar, welche im Drama zur lebendigen Vorstellung eines Charakters dienten, jetzt aber ist das Gedicht vom dramatischen Zusammenhange losgelöst und die Rolle des Prometheus erscheint nur als typischer Ausdruck eines bestimmten Charakters, dessen Gefühle, Empfindungen und Betrachtungen dargestellt werden. Prometheus gehört also seiner Gattung nach dicht neben „Johanna Sebus“, so auffallend dies auf den ersten Blick erscheinen könnte.

Wir dürfen diese Dichtungen, welche zwischen Epik und Lyrik, wie zwischen Lyrik und Dramatik liegen, nur als Zwischengattungen bezeichnen und sie weder dem einen noch dem anderen Gebiet ausschliefslich zuweisen. „Die Schwierigkeit bei diesen theoretischen Bemühungen ist immer: die Dichtarten von allem Zufälligen zu befreien“, schreibt einmal GOETHE seinem Freunde (I. S. 342); wir haben aber an unseren Definitionen einen Halt, um den Grundcharakter der

Dichtungen zu bestimmen und sie so näher zum Epos oder zur Lyrik, zum Drama oder zur Lyrik zu rücken.

Noch éine Gattung pflegen wir in den landläufigen Poetiken zu finden, die Didaktik; der Name scheint nicht antik zu sein, und ich weiſs nicht, wann er zuerst aufkam; die Renaissancepoetik scheint ihn nicht zu brauchen, obwohl sie das Lehrgedicht kannte (vgl. Borinski. Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886 S. 200). Soweit die Dichtungen, welche man unter der Rubrik „Didaktik“ zusammenfaſst, der Poesie angehören, finden sie in unserer Darstellung Platz, sind auch in der Definition eingeschlossen; es bedarf keiner anderen Bezeichnung für sie als: Gedankenlyrik, und wir werden noch Gelegenheit haben, sie zu betrachten. Der Begriff Didaktik sollte nun aus jeder Poetik bereits verschwunden sein, denn er zerstört die Poesie und erniedrigt sie zur Handlangerin einzelner Wissenschaften; die Form der Poesie bedingt noch nicht das Wesen, der Vers macht noch kein Gedicht. Daſs die Poesie auch belehrt, ist etwas durchaus anderes, als eine belehrende Poesie; ich kann mich durch den „Faust“ erbauen, deshalb ist er noch keine Erbauungsschrift, denn Goethe wollte nicht erbauen, die Erbauung war nicht sein Zweck; ebenso kann die Belehrung ein Accidens der Poesie sein, ohne daſs der Dichter Belehrung anstrebte.

Wir werden uns in diesem Buche mit jenen Dichtungen beschäftigen, welche der poetische Ausdruck von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen sind.

Uhland hat den Inhalt der Lyrik in den vier Versen dargestellt, welche seitdem immer wieder angeführt werden, wenn es sich um die Lyrik handelt:

Sie singen von Lenz und Liebe, von selger goldner Zeit,
Von Freiheit, Mäneswürde, von Treu' und Heiligkeit,
Sie singen von allem Süſsen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Ähnlich hat Fritz Reuter den Inhalt der Lyrik angegeben in seinem Gedichte „De Reis' nah Belligen“ (III. S. 44.)

Sei sungen von den willen Wald,
Un wo de Lust so grot doch wir,
Wenn't rings herüm so hall't un schall't
In't gräune, frische Jagdrevir.

Sei sungen von den käuhlen Grund,
Sei sungen von den käuhlen Win,
Un von den roden Rosenmund,
Wo de müſst' schön tau küssen sin.

Sei sungen von den Storm un Wind,
Un von dat Stücken still und warm,
Und von dat schöne Jägerkind,
Un wo't sick rauht in ehren Arm.

Und Gustav Schwab hat in seinem Gedicht auf Paul Fleming den Inhalt der Lyrik überhaupt charakterisiert durch die Strophe:

Was die Welt noch Ew'ges hegt:
Freundschaft, steter Treue Siegel,
Liebe, bess'rer Zukunft Spiegel,
Mannes Pfad durch Haft und Riegel —
Davon ist sein Herz bewegt.

Sollen wir zum Schlusse noch der Verse gedenken, welche Geibel dem Lyriker Uhland nachsang?

Wir hören deutsches Waldesrauschen,
Wir atmen deutschen Maienduft.
Die Herrlichkeit verschollner Tage
Steigt mondbeglänzt vor uns herauf,
Uns geht beim Waldhornruf der Sage
Das Herz in süfsem Schauder auf.

Und wenn mit männlich ernstem Fodern
Sein Lied nach Freiheit ruft und Recht,
Auch das ist deutschen Geistes Lodern,
Beharrlich prunklos, stark und echt.
Es lehrt uns — was das Schicksal sende —
Dem Weltlauf fest ins Auge schaun;
Es lehrt uns treu sein bis ans Ende
Und auf der Zukunft Sterne traun.

2. Zur Begründung.

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt.

Goethe.

Hätte die Meinung, welche gelegentlich von Uhland ausgesprochen wurde, wirklich recht, dafs über das Innerste der Poesie nicht zu verhandeln sei, dann müfsten wir uns besonders für das Wesen der Lyrik mit einem Ignorabimus begnügen und uns auf „Stoff, Form, Sprache oder, was immer zur äufseren Erscheinung der Poesie gehört", beschränken. Aber damit kann sich die Forschung nicht begnügen: je hartnäckiger die Natur ihre Geheim-

nisse verhüllt, desto eifriger sind wir darauf aus, den Schleier zu heben und die Natur bei ihrem heimlichsten Weben zu belauschen. Sind wir in der Erforschung des lyrischen Dichters schon bis zur Grenze der Erkenntnis gelangt? Oder haben wir ein Recht und damit eine Pflicht des weiteren Studiums? Es ist wohl unzweifelhaft, dafs erst eben begonnen wird, die naturwissenschaftliche Methode, so weit dies überhaupt möglich ist, auf das Gebiet der Poesie anzuwenden. Der Zug nach genauester Beobachtung des Vorhandenen geht durch alle Wissenschaften, von den Naturwissenschaften nahm er seinen Ausgang. Wir können uns nicht mehr mit der Konstruktion von Idealgestalten zufrieden geben, nicht mehr fordern, dies oder jenes sollte so oder so sein, wir müssen die Thatsachen darstellen, die wirklichen Verhältnisse zu erfassen suchen, freilich ohne dabei das Typische zu vernachlässigen.

Auch die Poetik darf, wenn sie den Namen einer Wissenschaft verdienen soll, nicht Regelbücher fertig bringen, sondern Werke, in welchen die Dichter und die Dichtungen einen Platz finden, in welchen so genau als denkbar die Thatsachen dargelegt und die poetischen Gebilde nicht kritisiert, sondern analysiert werden. Das mufs auch in der Poetik vorangehen, ehe man wieder dahin kommen kann, Regeln des poetischen Schaffens aufzustellen, Gesetzbücher der Poesie auszuarbeiten. Natürlich darf deshalb die Poetik nicht etwa kritiklos sein, aber die Kritik mufs sich aus den Thatsachen folgerichtig ergeben und soll nicht in der Luft hängen; es geht nicht mehr an zu sagen: „Aristoteles lehrt" und damit die Sache für abgethan zu halten; wir müssen die Natur der Posie studieren ohne Voreingenommenheit, ohne Einseitigkeit und vorschnelles Absprechen. Dieser Weg ist kaum erst eingeschlagen worden, es wäre daher zu früh, jetzt schon ein Ignorabimus auszusprechen.

Wie ist es nun im besonderen möglich, dem Werden eines lyrischen Gedichtes nachzuspüren? haben wir eine Möglichkeit der Erforschung?

Würde jetzt plötzlich der erste Dichter erstehen, ohne dafs es bisher Dichter oder andere Künstler gegeben hätte, wir würden so überrascht, wie die Kleinen in der klassischen Walpurgisnacht, da plötzlich Seismos am Peneios einen Berg aufwirft; aber wie die Sphinxe, auf Grund ihres Wissens und ihrer Erfahrung, augenblicklich sagen, es ist dieselbe Kraft, die Delos aufwarf,

so können auch wir für den lyrischen Dichter Analogieschlüsse ziehen.

Wir wissen aus den Geständnissen einzelner Dichter, was einzelne ihrer Gedichte veranlafst hat, wir kennen ihre Biographien, oder wenigstens bei verschiedenen Dichtern die Biographie so genau, dafs wir die Veranlassung verschiedener Gedichte daraus mit grofser Wahrscheinlichkeit vermuten können. Erforschen wir diesen einzelnen Fall genau nach allen Seiten, so ergiebt sich die erste Beobachtung eines möglichen Verhältnisses zwischen äufserem Anlafs und Gedicht. Mehrere solcher Beobachtungen, aneinander gereiht, ergeben uns die Möglichkeit des Vergleichens. Wir können nun alle Fälle zusammenstellen, in welchen dieses Verhältnis ähnlich ist, und werden dann den Übergang vom Anlafs zum Gedicht, wie wir ihn bei dieser Gruppe beobachten, als die éine Möglichkeit gegenüber den anderen feststellen. Auch diese verschiedenen anderen Fälle lassen sich vielleicht wieder zu Gruppen vereinigen, so dafs wir abermals vergleichen können. Ergiebt sich uns so in zahlreichen Fällen eine Gleichmäfsigkeit des Vorganges, dann dürfen wir vielleicht von Gesetz im naturwissenschaftlichen Sinne sprechen. Haben wir z. B. bei éinem Dichter mehrere Gedichte so auf ihren Anlafs zurückgeführt und sehen überall dasselbe Verhältnis zwischen Anlafs und Gedicht, so werden wir weiter nach Analogie schliefsen, bei ihm sei das Verhältnis meist, vielleicht immer so, das heifst auch bei jenen Gedichten, welche von uns auf ihren Anlafs nicht zurückgeführt werden können. Haben wir dann bei verschiedenen Dichtern eine solche stetige Proportion gefunden, dann werden wir nach Analogie auch bei jenen ein solches Verhältnis voraussetzen, bei denen uns eine direkte Beobachtung nicht möglich ist, wir werden aus den gleichen Wirkungen auf die gleichen Ursachen schliefsen, also ganz so vorgehen wie der Naturforscher. Der Mediziner z. B. weifs aus einer grofsen Reihe von Beobachtungen, dafs beim Typhus diese und jene äufseren Anzeichen zu bemerken sind. Er schliefst, wenn er diese verschiedenen Anzeichen nun irgendwo findet, auf Typhus. Ganz so können wir bei den lyrischen Gedichten vorgehen, doch ist das Verhältnis zwischen Anlafs und Gedicht meiner Überzeugung nach bisher nicht genügend ausgenutzt. Wir müssen daher diesen Punkt scharf ins Auge fassen.

Wir werden nun aus Geständnissen der Dichter, wie aus zahlreichen Beobachtungen gewisse Momente genau kennen

lernen, welche die Veränderungen der Anlässe bedingen und erst die Gedichte möglich machen; wir werden demnach bis zu einem gewissen Grad einen Einblick in das Innere des Dichters erhalten. Oder mit anderen Worten, wir können verschiedene Stadien im Werdeprozesse der lyrischen Gedichte beobachten und werden nicht fehl gehen, wenn wir sie als Stadien im Werdeprozesse des lyrischen Gedichtes überhaupt ansehen und sagen, das lyrische Gedicht entwickelt sich oder entsteht im Innern des Dichters gewöhnlich auf diesem oder jenem Wege. Dies ist wieder ein Punkt, welcher bisher nicht genügend im Zusammenhang erforscht ist.

Wir können endlich häufig genug beobachten, in welcher Weise sich nun das lyrische Gedicht aus dem Innern des Dichters losringt, wie er es abstöfst und, getrieben von einer Kraft, welche wir vielleicht nicht kennen, produzieren mufs. Es wird sich daher fragen, wie wir diesen Zustand aufzufassen haben und ob wir auch hierin eine gewisse Gleichheit oder Gesetzmäfsigkeit festzustellen vermögen. Auch dies ist ein Punkt, der uns die Möglichkeit der Erforschung giebt.

Es kann nicht daran gezweifelt werden, dafs jede Kunst etwas Erlernbares enthält, ja dafs vieles auch in der Lyrik erlernt werden mufs. Freilich bleibt ein Etwas in jeder Kunst, auch in der Lyrik, was niemals gelernt wird oder gelernt werden kann, jenes Unbewufste nämlich, das in jedem Künstler steckt, jener göttliche Funke, durch welchen sich der Künstler vom Dilettanten unterscheidet. Durch diese beiden Worte, Künstler und Dilettant, bezeichnen wir nicht etwa Gradunterschiede, sondern eine Wesensverschiedenheit. Zwar sagt uns ein Dichter, Heyse nämlich (Gedichte S. 469):

Dilettant heifst der curiose Mann
Der findet sein Vergnügen dran,
Etwas zu machen, was er nicht kann.

Zwar kennen wir das Wort: Es ist alles so Blick bei Euch, aber ihr könnt nichts machen, das Herder Goethen einmal zurief; allein das kann unmöglich der Unterschied sein, denn „können“ heifst nichts anderes als „erkannt haben“, verstehen, setzt also eine bewufste Thätigkeit voraus und die liefse sich abgucken, erlernen. In erregten Momenten stöfst auch der Pfau Töne aus, aber wir nennen dies niemals Gesang; auch bei den Nachtigallen unterscheiden wir gute wie schlechte Schläger, aber wir nennen auch

das Schlagen des schlechtesten noch Gesang, während uns das schönste „Pfau, Pfau" immer nur Geräusch bleibt. Dies ist der wirkliche Unterschied zwischen Künstler und Dilettant. Auch der Pfau will singen, ihm selber macht sein Schrei Vergnügen, er dilettiert sich daran, wie die Nachtigall, für uns jedoch ist sein Laut unangenehm, während uns der schmelzende Gesang der Nachtigall, welcher den gleichen Motiven entspringt, hinreifst und entzückt; der Pfau kann niemals singen lernen wie die Nachtigall, weil seine Natur es ihm nicht gestattet. Dasselbe nun ist beim Dichter der Fall, auch Homer schläft mitunter, aber er bleibt auch dann Dichter; es ist nicht sein Verdienst, denn er hat sich jene Kraft nicht gegeben, welche den Dichter macht, er hat nur alles gethan, um sie zu üben. Wollte er uns Rechenschaft über diese Kraft geben, er vermöchte das selbst nicht, denn hier steckt jenes Unbewufste, das wir noch nicht erfassen können und vielleicht niemals erforschen werden.

Wir entdecken aber eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen dem Psychischen und dem Physischen. Wir können auch den Werdeprozefs des einzelnen Individuums nur bis zu einem gewissen Punkt erforschen. Die Physiologie lehrt uns die Momente kennen, welche dazu gehören, um ein neues Individuum hervorzubringen, wir wissen, dafs ein Ei befruchtet wird, wir wissen, in welchen Stadien das Befruchtete sich entwickelt, wie es sich nährt und endlich geboren wird. Aber der Prozefs ist uns noch rätselhaft, warum das eine Mal der Same das Ei zu einem männlichen, das andere Mal zu einem weiblichen Keime befruchtet. Hier steckt ein Geheimnis, welches sich die Natur bisher noch nicht entreifsen liefs.

Ganz ebenso ist es beim Gedicht; wir können erforschen, was ein Gedicht veranlafst, wie es im Innern des Dichters wächst und endlich produziert wird, aber wie die Veranlassung zum Keim wird, aus welchem sich das Gedicht entfaltet, das vermögen wir nicht zu erforschen, das kann uns auch der Dichter nicht sagen, weil er es selbst nicht weifs, hier liegt eben das Unbewufste der Kunst. Aber unser Bemühen ist natürlich darauf gerichtet, mit unserer Erkenntnis so weit als möglich zu dringen. Und dies kann man ebensowenig als Entweihung des poetischen Schaffens bezeichnen, als die Physiologie, welche die physische Zeugung zu erforschen sucht. Sollen wir das Herrlichste, das auf psychischem Gebiete wird, nur bewundernd anstaunen, ohne

zu fragen, wie es geworden? Nein, wir haben ein Recht der Forschung, ebenso wie wir das Höchste, das die physische Welt hervorbringt, das neue Wesen, nicht blofs betrachten, sondern fragen: woher? Und die gröfsten Dichter sind uns vorangeschritten, haben geredet, Rechenschaft über das Werden ihrer Werke abgelegt, ohne Scheu vor Entweihung. Wir haben eine Möglichkeit und ein Recht der Erforschung.

Es fragt sich nur noch, haben wir bereits genügendes Material für unsere Forschung, besonders was das lyrische Gedicht betrifft? Die Antwort lautet: ja und nein. Ja, denn wir haben eine Reihe von Gedichten auf ihren Anlafs zurückgeführt, sei es durch die eigenen Geständnisse der Dichter, sei es durch Forschungen der Gelehrten. Aber nein, denn meiner Ansicht nach sind bisher aus diesem Materiale noch nicht die nötigen Schlüsse gezogen, und dies ist das Neue, das ich zu bieten glaube.

Auch das Quellenmaterial mufs noch besprochen werden. Wir erhalten nämlich nur in den seltensten Fällen fertiges Material. Die Geständnisse der Dichter sind zweierlei Art; entweder sie haben theoretisch über die Dichtkunst im allgemeinen oder über ihr eigenes Dichten im besonderen gehandelt, insofern sind sie Forscher, von denen wir erst erfahren müssen, ob ihre Beobachtungen richtig sind; die Selbstbeobachtungen freilich müssen für uns dann als klassische Zeugnisse gelten, wenn wir den Dichter aus seinen sonstigen Äufserungen als wissenschaftlich vertrauenerweckend kennen lernen und keinen Grund haben anzunehmen, dafs er absichtlich irre führen wollte. Neben diesen selteneren Geständnissen, die ich freiwillige nennen möchte, gehen aber andere, welche wir als unfreiwillige bezeichnen dürfen. Wir müssen sie dem Dichter wie Untersuchungsrichter durch Kreuzfragen gleichsam erpressen, das heifst, wir machen zufällige Gelegenheitsäufserungen durch Schlüsse, welche wir vergleichend ziehen, zu Geständnissen. Hiefür kommen hauptsächlich zwei Faktoren in Betracht: Tagebücher und Briefe, mitunter noch Gespräche. Alle jene Tagebücher werden verhältnismäfsig erträgnisarm sein, welche nur Thatsächliches festhalten, doch wird mitunter mehr zufällig auch dies bedeutsam und giebt uns wenigstens sichere Daten an die Hand. Wichtiger werden Tagebücher, wenn sie auch das Gefühlsgebiet streifen, wenn sie Gedanken, Empfindungen, vor allem Eindrücke, Einfälle verzeichnen. Hier können wir den Dichter durchaus bei der stillen Arbeit belauschen, insofern er

für sich notiert, was ihn bewegt; freilich wird dabei die Mache eine Rolle spielen, weil der Dichter unwillkürlich beim Niederschreiben des Momentanen schon formt und gestaltet, also etwas von der künstlerischen Thätigkeit merken läfst. Noch mehr wird dies bei Briefen der Fall sein, denn der Dichter will durch sie eine Wirkung auf einen anderen erzielen, er schafft also schon viel bewufster. Häufig können wir jedoch sehen, wie er dabei ein Erlebnis im Momente gestaltet und durch den Vergleich solcher Briefe mit Gedichten kann sich ergeben, wie das flüchtig Festgehaltene weiter verarbeitet wird; dabei müssen wir natürlich durchaus mit unserer Forschung nachhelfen.

Was uns dagegen Forscher darbieten, ist selbstverständlich viel weniger zuverlässig, weil es sehr leicht geschehen kann, dafs nicht das richtige Erlebnis auf das Gedicht bezogen wird, wir können Fälle nachweisen, in denen sich ein Forscherschlufs als ein Trugschlufs ergiebt, es ist daher Vorsicht anzuwenden, auch bei den eigenen Schlüssen mufs man sich hüten, nicht zu rasch und vorschnell das Resultat anzunehmen.

Aber soviel steht wohl fest, dafs nur auf dem geschilderten Wege, wenn überhaupt, etwas Licht über die dunklen Partien verbreitet werden kann. Bei umfangreichen Werken, Epen und Dramen, sind die verschiedenen Momente der Entstehung leichter zu beobachten, weil sie augenfälliger werden. Bei der Lyrik mit ihrem scheinbar ganz momentanen Charakter ist alles feiner, unsichtbarer, daher schwerer zu erfassen. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb dieses Gebiet bisher so sehr vernachlässigt wurde.

Diese Lücke soll im folgenden, soweit es bei einem ersten Versuche möglich ist, nach Thunlichkeit ausgefüllt werden. Die Resultate wurden auf Grund von sehr reichen Beobachtungen gewonnen und wiederholter Prüfung an immer neuem und verschiedenartigem Beobachtungsmaterial unterzogen. Bald ergaben sich mir immer nur neue Bestätigungen des früher schon Festgestellten, bald von dieser, bald von jener Seite gelangte die Untersuchung immer wieder zu demselben Ziele. Bei der schliefslichen Ausarbeitung konnte ich zweifeln, ob ich möglichst buntes oder möglichst einheitliches Material verwenden sollte. Gegen beide Möglichkeiten läfst sich mancherlei anführen; die erste Darstellungsart konnte den Schein erwecken, als sei der Beweis für jedes Resultat weit hergeholt, mühselig zusammengerafft und

entbehre deshalb der Allgemeingiltigkeit; die zweite dagegen, als paſsten die Beobachtungen nur auf wenige Dichter, nicht auf den lyrischen Dichter überhaupt. Es empfahl sich also ein Mittelweg, welchen ich auch eingeschlagen habe, die Resultate, soweit nur möglich, an denselben Dichtern zu erweisen, um zu zeigen, daſs bei jedem Lyriker dieselben Momente sich wiederholen, zugleich aber recht charakteristische Beispiele von anderen Dichtern vergleichsweise herbeizuziehen; zwar wird dadurch die Darstellung breiter, aber hoffentlich überzeugender. Sorgfältig war ich bestrebt, mich auf das lyrische Gebiet zu beschränken und nur jene Geständnisse zu verwerten, welche sich auf den lyrischen Prozeſs beziehen, galt es doch festzustellen, wie ein lyrisches Gedicht wird. Es wäre mir ein Leichtes, für Drama und Epos viel reicheres Material fertig herüberzunehmen, denn diese beiden Gattungen waren von jeher Lieblingsgebiete der Forschung. Bei ihnen zweifelt niemand an der bewuſsten Arbeit des Dichters, das leichte Lied jedoch scheint so kunstlos aus dem Herzen des Dichters zu strömen, daſs man nicht an seine Mühe denkt. Epos und Drama verlangen so viele Vorbreitung, ein Aufwenden so groſser Kraft, so lange Zeit der Entstehung, daſs wir unschwer Zeugen des Aufbaues werden können, während das lyrische Gedicht die Frucht des Augenblickes scheint, plötzlich entstanden als Eingebung der Stunde. Diesen Schein gilt es zu zerstören, das feine Räderwerk aufzudecken, das ineinander greift, um das lyrische Gedicht hervorzubringen, und deshalb war die strengste Beschränkung auf das lyrische Schaffen Pflicht meiner Untersuchungen.

---

3. Zur Orientierung.

Jeder Faden, den man ergreift, führt zum Mittelpunkt, wenn man ihn nur abzuwickeln versteht.

Hebbel.

Uhland schreibt am 7. November 1852 an einen unbekannten Schriftsetzer (Leben S. 425): „Es genügt nicht am Drang, an der angeregten Stimmung; der poetische Gedanke muſs klar vor dem Geiste stehen, der Gegenstand innerlich gestaltet sein, bevor zum Verse gegriffen wird, sonst giebt es nur Anklänge und verschwimmende Nebelbilder.“ Mit dieser stimmen andere Äuſse-

rungen Uhlands überein und gestatten uns, seinen Ansichten über diesen Punkt näher zu folgen[1]. So sagt er gelegentlich im Stylisticum (Holland S. 102) über vorgelegte Gedichte, sie schwebten noch zu sehr „in der allgemeinen, ahnenden Stimmung, aus welcher erst die klaren poetischen Gestalten hervortreten sollen", und er fährt fort: „Allerdings ist die bemerkte Seelenstimmung der Lyrik eigen und bildet gewissermaſsen ihren Grundton, aber wenn ihre einzelnen Erzeugnisse nicht über diese vorbereitende Empfindung hinausgehen, so können sie leicht zu eintönig werden." Einem Forstkandidaten gegenüber äuſsert Uhland im Jahre 1845 (Leben S. 328), die Lyrik sei von Stimmungen abhängig, über die sich nicht gebieten läſst, sie sei vorwaltend Sache des jugendlich erregten Gefühls, und er setzt hinzu: „ein Gedanke, ein Gegenstand muſs voraus zur poetischen Darstellung drängen, und dann wird sich auch die rechte Form dazu ergeben." Und schon im Briefe vom 22. April 1808 rät er seinem Freunde Karl Mayer (vgl. I. S. 81): „Übrigens sieh bei Deinen Gedichten nicht sowohl darauf, was man Dir lobt oder tadelt, sondern ob das Gedicht in einem glühenden Augenblick enstanden oder nicht; ob es gedichtet wurde oder sich selbst dichtete, von selbst hervorsprang; freilich wird oft ein guter Gedanke in einem kalten Momente ausgeführt, was dann dem Leser nicht so auffällt, weil doch die Kraft des Gedankens auch durch die kalte Hülle durchschlägt."

Hier äuſsert sich ein Dichter über den lyrischen Prozeſs, wie anzunehmen, auf Grund von Selbstbeobachtung. Er unterscheidet eine ahnende Stimmung, aus welcher die poetischen Gestalten hervorgehen, mit anderen Worten, in welcher das poetische Motiv empfangen wird; dann die innerliche Gestaltung des Gegenstandes und endlich die Ausführung in Versen. Uhland zerlegt also den Prozeſs in vier Momente: Stimmung, Gegenstand, innere Gestaltung und äuſsere Form. Dieses Geständnis Uhlands ist uns ein überaus wertvolles Zeugnis, wie sich ein Dichter u. z. von den Besten Einer den lyrischen Prozeſs vorstellte; daſs er dabei nicht als Kritiker, nicht aus der Ferne seiner unproduktiven Zeit spricht, sondern Erfahrungen seines eigenen Schaffens mitteilt, dies beweisen einige briefliche Äuſserungen: so schreibt er am

---

[1] Ich habe schon im *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* XIV S. 159 f. auf diese Stellen hingewiesen.

6. März 1807 an SECKENDORF (Leben S. 34), er habe mehrere Entwürfe liegen lassen, denn ein gewisser Kampf in ihm liefse keinen zur Vollendung kommen. „Überdies habe ich sehr wenig Neigung zum Gedichte-Schreiben. Ich komme schwer dazu, Gestalten, die ich in begeisterten Momenten gesehen und entworfen, in ruhigen auszumalen.“ Also mit fast den gleichen Worten stellt er schon in so früher Zeit seine Produktionsart dar, ja er spricht schon hier von der „lyrischen Stimmung“. Im Oktober 1812 schreibt er an seine Mutter (Leben S. 88): „Es kommen mir wohl manchmal Ideen zu Gedichten, aber zur Ausführung habe ich weder Zeit noch Ruhe;“ den 24. April 1813 an KARL MAYER (vgl. II. S. 1) ganz ähnlich: „Gedichtet, nämlich entworfen habe ich hier (in Stuttgart) Mehreres, zur Ausführung aber komme ich so wenig als zum Briefschreiben,“ und RÜCKERT schreibt zur selben Zeit über UHLAND an FOUQUÉ (vgl. BEYER, Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal. Frankfurt a. M. 1868. S. 90): „Leider ist dieser rüstige und besonnene Mitstreiter im Kampfe der Poesie gegen die Zeit in das lästige Berufsgeschäft eines Advokaten gezwängt und bringt in den erkargten Nebenstunden fast nichts hervor, als herrliche Pläne und Entwürfe, deren Unausführbarkeit in seiner jetzigen Lage mir wahrhaft leid thut, sowie gewifs Ihnen, der ihn näher kennt.“ Und später aus Wien sagt UHLAND über seinen Reisebrief vom 10. Juli 1838 seiner Gattin (Leben S. 268): „Mein Reisebericht ist freilich ein sehr trockener, aber ich habe nicht die Gabe, solche Anschauungen sogleich wiederzugeben; sie sollen darum nicht verloren sein.“ Hierdurch wird uns bestätigt, dafs UHLANDS Urteile über das lyrische Schaffen nicht Konstruktionen des Forschers, sondern Geständnisse des Dichters sind.

Nun fragt es sich freilich, ob wir darin nur eine Singularität, eine Beschränkung seines dichterischen Wesens zu erblicken haben, oder ob auch andere Dichter ähnliches an sich erfuhren. Prüfen wir daher die leider nicht allzu zahlreichen Stellen, an denen uns Dichter etwas über ihre Art zu dichten verraten.

EMANUEL GEIBEL schreibt im November 1871 (LITZMANN, S. 235) über sein durch Leiden gehemmtes Schaffen: „Ich hätte, nachdem ich mir endlich über das Wesen und die Gesetze der dramatischen Kunst klar geworden, namentlich auf diesem Gebiete so gern noch etwas vor mich gebracht, allein dazu gehört eben ein, wenigstens zeitweilig ununterbrochener Strom, eine stetige Anspannung und

Concentration der Kräfte, deren ich nicht mehr fähig bin und schwerlich jemals wieder fähig sein werde. Nun, ich will zufrieden sein, wenn mir nur hin und wieder noch eine lyrische Frucht beschieden ist, die sich meistens, wenn auch langsam gereift, doch in wenigen guten Stunden pflücken läfst." Und in der schönen Epistel „Aus Travemünde" (IV. S. 371) vom Sommer 1872 heifst es:

Doch wenn dann frischer am Abend
Aus Nordosten der Wind herbläst und die Stimme der Brandung
Dumpfer ertönt, da besteig' ich zur Fahrt wohl selbst mit dem alten
Norwegsteurer den Kahn und im Spätroth, über der Tiefe
Kreuzend, wiegen wir uns von der schluchzenden Welle geschaukelt,
Bis im Duft uns die Küste verschwimmt und in purpurner Dämmrung.
Rings dann Himmel und Flut und feierlich Brausen, da schwillt mir
Weit vom mächtigen Hauche die Brust, das Unendliche schauert
Dunkel empfunden mich an und erquickt aufathmet die Seele.
Dann aus Nebeln des Meeres auftauchend grüfst mich die Muse
Wohl mit verheifsendem Blick, und wie ferne Musik auf der Nachtluft
Fittichen schwebt, undeutlichen Klangs, so regt sich die Ahnung
Künftiger Lieder in mir, noch wortlos.

Und in einer anderen Epistel „Deprecation" (IV. S. 39 f.) läfst er uns noch genauer in seine Werkstätte blicken:

Niemals hab' ich am Schreibtisch
Mühsam was ich gesungen erdacht. Stets kam es von selbst mir,
Draufsen im Freien, auf schweifendem Gang, wenn der Odem des Frühlings
Leis' hinzog durch den Wald, mich bezaubernd, oder zur Herbstzeit,
Wenn von den Wipfeln das Laub sacht rieselte, goldenen Thränen
Aehnlich, und tief im Gemüth die entschlummerte Schwermuth weckte.
Oder im Bette, des Nachts, aufdämmert' es mir und am Morgen
War es zu Rhythmen erblüht und fertig schrieb ich es nieder.
Freilich ändert' ich wohl mit Bedacht und die Feile des Künstlers
Braucht' ich mit Fleifs, doch zuvor in geheimnifsvoller Empfängnifs
Ward mir immer das Beste zu Theil als himmlische Gabe.

Nie willkürlich darum, wenn die innere Nöthigung ausblieb,
Hab' ich zu dichten gewufst, auf Begehr, wie der Meister des Handwerks
Rasch das Verlangte beschafft, zu Geburtstagsfeier und Hochzeit
Oder zum Neujahrsgrufs. Und versucht' ich es dennoch, der Bitte
Weichend, so ward es darnach: ein zusammengestoppeltes Machwerk
Statt des lebendigen Lieds. Nur wenn in beglückender Stunde,
Wie sie dem Alternden, ach, nur noch selten erscheint und im Fluge,
Mir freiwillig die Muse genaht, da vermocht' ich zu schaffen,
Was mich selber erfreut' und vielleicht auch Anderen ächt schien.

Auch hier hören wir von einem bestimmten Gemütszustande, einer Stimmung des Dichters, in welcher die „geheimnisvolle Empfängnis" erfolgt, wir hören vom langsamen Reifen der

Frucht, welche sich in guten Stunden pflücken läfst. Ganz ähnlich, ja fast mit den gleichen Worten, wie Uhland, stellt Geibel sein Schaffen dar, und er erwähnt noch ein weiteres Moment, dessen Uhland nicht gedachte: die Feile des Künstlers, welche mit Fleifs ändert.

In beiden Fällen ist von einer Stimmung die Rede, in welcher sich der Dichter poetisch, lyrisch angeregt fühlt, ein dunkler Drang läfst vor ihm künftige Lieder auftauchen noch wortlos, läfst ihn lyrische Motive finden oder doch ahnen. In dieser Stimmung findet er den lyrischen Keim, geheimnisvoll empfangend. Das ist noch kein Gedicht, sondern nur ein Ansatz zu einem Gedichte. Solche Keime müssen erst bebrütet werden. Geibel sagt einmal ausdrücklich (Emanuel Geibel. Ein Gedenkblatt. Lübeck 1884. S. 25. Litzmann S. 245 f.): „In Bezug auf das Schreiben ist das Brüten die Hauptsache, Alles mufs klare und bestimmte Form im Kopfe haben, ehe man anfängt, zu schreiben; erst mufs es im Geiste ausreifen, dann erst darf man es festhalten.“ Auch diese Worte zeigen den merkwürdigsten Einklang mit Uhland.

Der in einer angeregten Stimmung empfangene Keim mufs innerlich ausgereift werden, wie Geibel sagt (Litzmann S. 246): „Das Merkmal des wahren Dichters ist die Fähigkeit, zu corrigiren. Hübsche poetische Einfälle hat auch der Dilettant, und dieser wird auch in günstiger Stunde um eine leidlich entsprechende Form nicht verlegen sein. Aber nur der Dichter ist im Stande, unabhängig von der vorübergehenden poetischen Stimmung, den guten Einfall in ein Kunstwerk umzuwandeln. Diese Fähigkeit und dies Bedürfnis, alles unwesentliche Beiwerk auszuscheiden, oder auch durch Hinzufügung einer ursprünglich nicht beabsichtigten Pointe dem ganzen Gedicht die künstlerische Abrundung zu geben, unterscheidet den wirklichen Poeten vom Dilettanten. Und ohne diese strenge, ernste Arbeit am eigenen Werke bleibt auch der Reichstbegabte am letzten Ende in seiner Kunst ein Stümper.“ Diese Worte sind ein hochbedeutsamer Kommentar zu Geibels Ausdruck „Brüten“, wir werden auch noch später Gelegenheit haben, die geschilderten Momente recht im Einzelnen zu erforschen. Wir sehen, dafs im Innern des Dichters der Keim sowohl verändert, eingeschränkt wie erweitert wird, dafs er ein Wachstum durchmacht, welches nicht blofs in Aufnahme neuen Stoffes, sondern auch im Abstofsen des unge-

hörigen alten besteht; wir werden vom inneren Wachstum sprechen dürfen.

Nun haben wir aber bereits von GEIBEL gehört, daſs er mit Fleiſs die künstlerische Feile walten lieſs. Im Jahre 1871 hatte der Dichter TH. RENAUD (Theodor Vulpinus) in Colmar eine handschriftliche Sammlung an GEIBEL mit der Bitte um sein Urteil geschickt und erhielt fast umgehend einen Brief (LITZMANN S. 244 f.), in welchem es u. a. hieſs: „In den meisten erscheint der ursprünglich schöne poetische Kern und Keim durch die dilettantische Sorglosigkeit der Ausführung bald mehr, bald weniger verkümmert. Rasch hingeworfene Improvisationen des bewegten Augenblicks besitzen diese Gedichte freilich, was der glücklich begabten Natur auf den ersten Wurf zuzufallen pflegt, aber sie lassen dagegen auch fast Alles vermissen, was nur durch ernste künstlerische Arbeit erreicht wird. Die Verse sind gröſstenteils holperig, die Reime von einer Unreinheit, wie ich sie von dem Landsmanne PLATENS und RÜCKERTS kaum erwartet hätte, und, was schlimmer ist, die schönsten Ihrer Motive werden häufig nicht rein durchgeführt, die eben noch klar geprägte Anschauung zerflattert im Umsehen, oder der Ausdruck sinkt plötzlich zur conventionellen Phrase herab, weil Sie statt des besten Wortes das erste beste ergreifen, das sich gerade Ihrem Reim bequemen will . . . . . der Baum Ihrer Dichtung ist guter Art und geschaffen, die edelsten Früchte zu tragen; nur will edle Frucht mit Hingebung gepflegt, nicht halbreif vom Aste geschüttelt werden. — Ich möchte Ihnen daher vorschlagen, bevor Sie an die Veröffentlichung Ihrer Gedichte gehen, eine Auswahl derselben einer sorgfältigen Überarbeitung zu unterwerfen. Gelingt es Ihnen, unter Ausscheidung mancher Schlacken, das bis dahin noch Stockende flüssig zu machen und den überall vorhandenen poetischen Gehalt in etwas durchsichtigerer Form zur Erscheinung zu bringen, so glaube ich. an einem schönen und nachhaltigen Erfolge nicht zweifeln zu dürfen."

GEIBEL schlägt dem Dichter RENAUD vor, seine bereits fertigen, aber frühreifen Gedichte neuerdings vorzunehmen und umzuschmelzen; da GEIBEL „zu einem wirklichen Dichter zu reden meinte", so muſs er vorausgesetzt haben, daſs RENAUDS Gedichte jenen Prozeſs bereits durchgemacht hatten, welchen er selbst als wesentlich bezeichnet hatte: Stimmung, Finden des Motivs, inneres Wachstum. Setzt er nun voraus, daſs die bereits fertigen

Gedichte durch eine radikale Umarbeitung gewinnen könnten, dann denkt er an einen Prozeſs, welcher dem inneren Wachstum entspricht, aber im äuſseren vollzogen wird. Er erkennt also nicht nur als möglich, sondern hier sogar als notwendig: ein äuſseres Wachstum.

Zwei Dichter haben wir unabhängig von einander in ganz ähnlicher Weise das Werden eines lyrischen Gedichtes darstellen sehen; dürfen wir dies einen Zufall nennen, müssen wir nicht vielmehr sorgfältig auf ihren Wegen wandeln, um das Wahre zu erkennen?

Auch bei anderen Dichtern begegnen wir bestätigenden Geständnissen. Wer erinnert sich nicht des liebenswürdigen und dabei so aufschluſsreichen Aufsatzes von Goethe: „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“ (27, 352 f.), in welchem es heiſst: „Mir drückten sich gewisse groſse Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daſs ich sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werthe Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften.“ Am 6. Januar 1798 schreibt er an Schiller (No. 399), es sei ihm von früher her „aus manchen Fällen und Umständen recht wohl bekannt: daſs Eindrücke bei mir sehr lange im Stillen wirken müssen, bis sie zum poetischen Gebrauche sich willig finden lassen.“

Goethe hat damit vollauf den Wert jenes Prozesses anerkannt, den wir inneres Wachstum nennen. Und dem treuen Eckermann erzählte Goethe gelegentlich von Mozarts Schreiben an einen Baron P. (I.[6] 181): „Euch Dilettanten muſs man schelten, denn es finden bei euch gewöhnlich zwei Dinge statt: entweder ihr habt keine Gedanken, und da nehmt ihr fremde: oder wenn ihr eigene Gedanken habt, so wiſst ihr nicht damit umzugehen.“ Goethe fügte hinzu: „Ist das nicht himmlisch? Und gilt dieses groſse Wort, was Mozart von der Musik sagt, nicht von allen übrigen Künsten?“ In aller nur wünschenswerten Ausführlichkeit sagte Goethe zu Eckermann (III.[6] 118 f.): „Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger

Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dafs andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lafen." Wie Uhland, wie Geibel, spricht hier Goethe vom inneren Wachstum, auch des äufseren gedenkt er, dagegen sagt er hier nichts über die Stimmung, wofür er uns aber in die Art hineinblicken läfst, wie sich poetische Gestalten bilden, und so ein Moment berührt, das Geibel und Uhland nicht erwähnt hatten. Goethe verweist auf Anschauungen und Eindrücke, welche ihm rege Einbildungskraft darbot, d. h. auf ein Stadium des dichterischen Prozesses, das von der ahnungsvollen Stimmung schon vorausgesetzt wird; ich werde dafür den Namen Erlebnis zu begründen suchen. Goethe kennt übrigens die Stimmung, denn er gedenkt im 13. Buche von Dichtung und Wahrheit (III. 138) seiner Pläne und angefangenen Arbeiten nach dem Erscheinen des Werther, meint aber, er sei aus der Stille, der Dämmerung, der Dunkelheit hervorgezogen gewesen, „welche ganz allein die reinen Produktionen begünstigen kann." Wiederholt ist in den Briefen an Schiller (z. B. No. 399) von einer besonderen poetischen und lyrischen Stimmung die Rede, ja einmal, da er Schiller „zum Allmanach zu Hülfe kommen" möchte, sagt er spottend (Nr. 503): „Woher die Stimmung nehmen!?!? Denn da hat mir neulich Freund Richter ganz andere Lichter aufgesteckt, indem er mich versicherte (zwar freilich bescheidentlich, und in seiner Art sich auszudrücken), dafs es mit der Stimmung Narrenspossen seien, er brauche nur Kaffee zu trinken, um, so grade von heiler Haut, Sachen zu schreiben, worüber die Christenheit sich entzücke." Goethe verhöhnt diese Behauptung Jean Pauls, zum Beweise, wie hoch er von der Stimmung dachte.

Eine „Konfession des Verfassers" in seiner „Geschichte der Farbenlehre" (36, 408 ff. vgl. Otto Harnack „Goethe in der Epoche seiner Vollendung". Leipzig 1887, S. 139 ff.) bezeichnet Goethes Art, sein „wundersames" Verhältnis gegen die Dichtkunst, das blofs praktisch war, „indem ich einen Gegenstand, der mich ergriff, ein Muster, das mich aufregte, einen Vorgänger, der mich anzog, so lange in meinem innern Sinn trug und hegte, bis daraus etwas entstanden war, das als mein angesehen werden mochte,

und das ich, nachdem ich es jahrelang im Stillen ausgebildet, endlich auf einmal gleichsam aus dem Stegreife und gewissermafsen instinktartig auf das Papier fixierte. Daher denn die Lebhaftigkeit und Wirksamkeit meiner Produktionen sich ableiten mag." Auch hier deutet GOETHE die drei Stadien an: Erlebnis, inneres Wachstum und äufseres Festhalten, Fixieren. In der höchsten Lyrik sind Erlebnis und inneres Wachstum nicht zu trennen, nicht *am* Erlebnis entfaltet sich das innere Leben des Dichters, sondern *im* Erlebnis, deshalb kann GOETHE sagen (29, 654): „Die höchste Lyrik ist entschieden historisch; man versuche die mythologisch-geschichtlichen Elemente von PINDARS Oden abzusondern, und man wird finden, dafs man ihnen durchaus das innere Leben abschneidet." Wir verstehen nun auch ein Wort an KNEBEL vom 16. März 1814: „Ich habe meine Sachen als Nachtwandler geschrieben," damit ist auf jenes instinktartige Fixieren des innerlich Ausgereiften hingedeutet, das GOETHE von sich aussagte, wir werden dieses Moment „inneren Abschlufs" nennen.

GOETHE hat so in seiner klaren Weise das bestätigt und ergänzt, was GEIBEL und UHLAND uns schon lehrten, an Abhängigkeit UHLANDS von GOETHE ist ebensowenig zu denken, wie an näheren Zusammenhang zwischen UHLAND und GEIBEL.

Von SCHILLER sei wenigstens éine Stelle seines Briefes an KÖRNER vom 25. Februar 1789 (I. S. 280) angeführt: „WIELAND warf mir vor, dafs ich nicht Leichtigkeit habe; er spricht mir auch ab, sie mir in dem Grade, wie er hat, zu erwerben. GOETHE habe sie auch gefehlt, aber er habe sie sich erworben. Ich fühle während meiner Arbeiten nur zu sehr, dafs er recht hat, aber ich fühle auch, woran der Fehler liegt; nur dies läfst mich hoffen, dafs ich mich sehr darin verbessern kann. Die Ideen strömen mir nicht reich genug zu, so üppig meine Arbeiten auch ausfallen, und meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe. F ü l l e d e s G e i s t e s u n d d e s H e r z e n s v o n s e i n e m G e g e n s t a n d e, e i n e l i c h t e D ä m m e r u n g d e r I d e e n, e h e m a n s i c h h i n s e t z t s i e a u f's P a p i e r z u w e r f e n, u n d e i n l e i c h t e r H u m o r s i n d n o t h w e n d i g e R e q u i s i t e n z u d i e s e r E i g e n s c h a f t; und wenn ich es einmal mit mir selbst dahin bringe, dafs ich jene drei Erfordernisse zusammenbringe, so soll es mit der Leichtigkeit auch werden. Das lyrische Fach, dafs Du mir anweist, sehe ich eher für ein E x i l i u m, als für eine e r o b e r t e P r o v i n z an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter

allen. Zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen; wiewohl mich die Zeit und Mühe, die mir die Künstler gekostet haben, auf viele Jahre davon abschrecken."

Mit diesen Worten hat SCHILLER alles bestätigt, was wir bisher aus dem Munde der anderen Dichter vernahmen; wir werden noch im besonderen Teile der Betrachtung weitere Übereinstimmung finden. Wenn hier SCHILLER von „Ideen" spricht, so deutet er damit auf Erlebnisse hin, welche noch nicht erwähnt wurden: auf die Gedankenerlebnisse; dadurch erweitert sich der Kreis unserer Erkenntnis.

Charakteristisch für SCHILLER ist sein Vorgehen bei der geplanten Ballade „Don Juan"; er schreibt an GOETHE den 2. Mai 1797 (No. 306): „Wenn Sie mir den Text von Don Juan auf einige Tage schicken wollten, würden Sie mir einen Gefallen erweisen. Ich habe die Idee, eine Ballade draus zu machen, und da ich das Mährchen nur vom Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist." SCHILLER hat nur einen ganz allgemeinen Begriff, welcher ihn leitet und nun erst anregt, den Stoff genauer kennen zu lernen; es mufs ihn schon etwas beim „Hörensagen" an dem Don Juan gepackt haben, was „durch eine poetische Behandlung, wie sie ihm zu Gebote steht, in ein neues Licht gestellt, guten Effekt thun" würde (No. 307), deshalb sieht er sich näher um. Sein Erlebnis ist ein Stoff, den er nur „vom Hörensagen" kennt, damit ist uns eine neue Möglichkeit des Erlebens angedeutet, das indirekte.

Theoretisch hat auch HEBBEL sich über diese Fragen geäufsert und zwar ziemlich zusammenhängend in einem Vortrag, welchen er in Hamburg hielt (vgl. Kuh, Biographie I. S. 205 f.); daraus notiert er im Tagebuche I. S. 16 folgenden Satz: „Gefühl ist das unmittelbar von innen herauswirkende Leben. Die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter." „Man werfe nicht ein," fährt er fort, „dafs es Gefühle genug gibt, die in Folge äufserer Eindrücke entstehen, und dafs auch diese oft genug vom Dichter ausgesprochen worden sind; ich bin sehr geneigt, zwischen den Resultaten dieser Eindrücke und den in geweihten Augenblicken aus der Tiefe der Seele aufsteigenden Gefühlen zu unterscheiden, und jedenfalls sind nur diese würdige Aufgaben des lyrischen Dichters, denn nur in ihnen lebt eigentlich der ganze Mensch, nur sie sind das Produkt seines ganzen Seins." Als Beispiel eines solchen Gefühls führt er das

Lied von Uhland „Es hat mir jüngst geträumet“ an. Sehen wir davon ab, in wie weit Hebbels feiner Unterschied zwischen Gefühlen von innen und von aufsen richtig und seine Beschränkung zutreffend ist, so erfahren wir doch auch von ihm, dafs eine gewisse weihevolle Stimmung dem lyrischen Schaffen eigen sein müsse. Ein andermal spricht Hebbel (Tagebücher I. 19) von dem Benehmen des geborenen Schwächlings und des tüchtigen Geistes ihren Versuchen gegenüber, dieser werde sie hassen und vernichten, jener dagegen sorgfältig aufheben, und er meint: „Bis zu einem gewissen Punkt wird der Schwächling den Gesunden gar zu überholen scheinen, eben, weil er sich nur das Oberflächliche der Form (es gibt auch eine Tiefe der Form!) aneignen kann, sich über dieses aber gar leicht zum Herrn macht, während der Tüchtige diese so lange verschmäht, bis der Gufs, den sie in sich aufnehmen soll, fertig ist“. Wenn wir diese Stelle mit den früher citierten vergleichen, so fühlen wir bald, dafs Hebbel jenes innere Verarbeiten vorschwebt, worin Goethe, Geibel und Uhland ein Hauptcharakteristikon des Dichters erkannten, das innere Wachstum; und wenn Hebbel im Tagebuch bemerkt (I. S. 83): „Die erste Darstellung, besonders im Lyrischen, stellt keine derben Grenzen hin, aber sie zieht unsichtbare Kreise, über die man nicht hinaus kann,“ so sehen wir auch darin die Übereinstimmung mit Geibel und Uhland; die erste Darstellung ist das Empfangen des Keimes, der erst im Innern ausgebrütet werden mufs. An einer anderen Stelle (I. S. 93) sagt Hebbel, das Innere „gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens“ und deutet dies ausdrücklich auf die Lyrik, welche ohne dieses Sich-Beziehen auf etwas Äufseres entweder im allgemeinen verschwimmt oder am Affektierten zu Grunde geht; er verlangt demnach eine erlebte Grundlage. Hebbel sieht auch dasjenige als ein „gemachtes Gedicht“ an (I. S. 96), „woran die Empfindung wahr ist, aber nicht die Form. Die Stunde unserer Begeisterung verschmilzt beides mit einander“; wir haben diese Erkenntnis schon bei Goethe getroffen und vom inneren Abschlusse gesprochen. In einem Bilde drückt Hebbel später seine Meinung so aus (I. S. 206f.): „Das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen“, dadurch unterscheidet sich Stoff und Form; wir könnten darnach sagen, auch nach Hebbel wird sich der Dichter nur in einer besonderen Stimmung des Stoffes (Erlebnisses) bewufst, be-

ginnt ihn zu gestalten, zu bebrüten und bringt ihn endlich in die angemessene Form. In einer Rezension von Pichlers und Reinholds Gedichten hat sich Hebbel eingehender über Lyrik geäufsert (XI. S. 287 ff.); er unterscheidet zwei Richtungen, die geistige und die gemütliche, für jene nimmt er Gedanken (aber nicht alle), für diese Gefühle (aber auch nicht alle) als Keim des Gedichtes an, dies ist sein Ausdruck (S. 289), nicht alle, sonst gäbe es „keinen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, als den Reim“. Er meint, es müsse eben ein schöpferischer Akt der Phantasie hinzukommen, der den allgemeinen Gedanken individualisiert und das subjektive Gefühl generalisiert, wodurch beide in der Mitte des Wegs zusammentreffen. Hebbel unterscheidet noch schärfer als Goethe zwischen den möglichen Erlebnissen und erkennt Gefühls- und Gedankenerlebnis; weiter, er spricht von einem schöpferischen Akt der Phantasie, durch welchen das Erlebnis umgebildet und für die Posie erst brauchbar wird, das werden wir Befruchtung nennen; und endlich gedenkt er eines inneren Prozefses, durch welchen die beiden möglichen Erlebnisse zu einem Mittelpunkte geführt werden. In diesen Ausführungen zeigt sich der Dichter schon als Forscher, er berichtet nicht über seine Art zu produzieren, sondern erforscht die fremde, aber er ist dazu befähigt und hat jedesfalls aus der eigenen Erfahrung, aus der Selbstbeobachtung, feineres Verständnis fremden Schaffens geschöpft.

Alle Dichter, welche wir bisher vernommen haben, stimmten im wesentlichen überein, wenn nicht vollständig in allen Einzelnheiten, so hat dies seinen Grund darin, dafs sie ja nicht bestrebt waren, uns ein genaues Bild des schöpferischen Prozesses zu entwerfen, sondern dafs wir gelegentliche Winke zu nutzen genötigt waren.

Diesen sich gegenseitig bestätigenden Äufserungen scheint nun ein Brief Heines vom 10. Juni 1823 an Immermann entgegenzustehen (Strodtmann. Briefe I. S. 83 f.), in welchem es heifst: „Etwas kann mich aufs schmerzlichste verletzen: wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte (Sie wissen, was dieses Wort bedeutet), aus der Geschichte des Verfassers erklären will. Es kränkte mich tief und bitter, als ich gestern im Briefe eines Bekannten ersah, wie er sich mein ganzes poetisches Wesen aus zusammengerafften Histörchen konstruieren wollte und unerquickliche Äufserungen fallen liefs über Lebenseindrücke,

politische Stellung, Religion u. s. w. Ähnliches, öffentlich ausgesprochen, würde mich ganz empört haben, und ich bin herzlich froh, dafs nie Dergleichen geschehen. Wie leicht auch die Geschichte eines Dichters Aufschlufs geben könnte über sein Gedicht, wie leicht sich wirklich nachweisen liefse, dafs oft politische Stellung, Religion, Privathafs, Vorurteil und Rücksichten auf sein Gedicht eingewirkt, so mufs man Dieses dennoch nie erwähnen, besonders nicht bei Lebzeiten des Dichters. Man entjungfert gleichsam das Gedicht, man zerreifst den geheimnisvollen Schleier desselben, wenn jener Einflufs der Geschichte, den man nachweist, wirklich vorhanden ist; man verunstaltet das Gedicht, wenn man ihn fälschlich hineingegrübelt hat. Und wie wenig ist oft das äufsere Gerüste unserer Geschichte mit unserer wirklichen, innern Geschichte zusammenpassend! Bei mir wenigstens pafste es nie."

Aber selbst in diesen Worten gesteht HEINE zu, dafs er von einer äufsern Geschichte, das ist einem Erlebnisse, ausgeht, dafs er dieses Erlebnis im Innern vollständig umgestaltet, etwas ganz anderes daraus hervorbringt. Und in Worten, die er in demselben Briefe braucht, sehen wir erst recht, wie auch er die dichterische Zeugung ganz gleich den von uns vernommenen Dichtern auffafst. Man könnte sich fast versucht fühlen, in diesem Briefe HEINES bewufste oder unbewufste Parodie der GOETHE-SCHILLERschen Korrespondenz zu erblicken; denn wenn man SCHILLERS Schreiben vom 23. und 31. August 1794 in dem Versuche, sein und GOETHES Wesen zu erfassen, mit dem Bemühen HEINES vergleicht, IMMERMANN und sich selbst den Charakter nachzuweisen, dann wird man die Ähnlichkeit nicht verkennen. „Sie bestreben sich Ihre grofse Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte," so hatte SCHILLER bescheiden aber körnig männlich den Unterschied zwischen sich und GOETHE dargestellt. HEINE sagt sehr ähnlich: „Ich will Ihnen gern eingestehn den Hauptfehler meiner Poesien, ... es ist die grofse Einseitigkeit, die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind. Niemandem kann dies leichter auffallen als Ihnen, dessen Poesie die ganze grofse Welt mit ihren unzähligen Mannigfaltigkeiten zum Thema hat . . . Sie haben Das mit SHAKSPEARE gemein, dafs Sie die ganze Welt

in sich aufgenommen, und wenn Ihre Poesien einen Fehler haben, so besteht er darin, dafs Sie Ihren grofsen Reichtum nicht zu konzentrieren wissen . . . . bei mir war die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben, eben weil ich nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema, darzustellen hatte." HEINE macht in einem oben ausgelassenen Satze IMMERMANN zu einem neuen GOETHE, dem er sich selbst als ein neuer SCHILLER ebenbürtig an die Seite stellt. Es fragt sich freilich, ob HEINE den Brief SCHILLERS kennen konnte?

Dann aber, und deshalb wurde diese Stelle citiert, fährt HEINE fort: „Ich habe seitdem, besonders diesen Winter, im Zustand der Krankheit, mehr in mich aufgenommen, und in der Tragödie, die ich vielleicht in einigen Jahren liefere, mag es sich zeigen, ob ich, der ich bisher nur die Historie von Amor und Psyche in allerlei Gruppierungen gemalt habe, ebensogut den trojanischen Krieg malen kann." Ist hier nicht derselbe Prozefs vorausgesetzt, wie bei den anderen Dichtern? haben wir hier nicht ebenso Erlebnisse, welche der Dichter aufnimmt, um sie in seinem Innern umzubilden, zu bebrüten, ohne dafs er selbst noch weifs, was aus ihnen werden soll? Darnach müssen wir jenen Protest gegen das Erforschen der „Lebenseindrücke" etc. ganz so auffassen, wie ähnlich unwillige Abkanzelungen, welche GOETHE der Neugier zu teil werden liefs. Der Dichter weifs sehr wohl, woher er's hat, nur widert es ihn an, wenn man im lebendigen Individuum seines Gedichtes gleichsam das Knochengerüste blofszulegen strebt. GOETHE, welcher doch Dichtung und Wahrheit geschaffen, gesteht, wie sehr ihn das Forschen nach der echten Lotte stets angewidert habe.

Anders als bisher wollen wir den Dichtprozefs HEINES an einem Beispiele zu erforschen suchen, zur Probe, ob auch bei ihm dieselben Momente gelten, wie bei den anderen Dichtern, von welchen wir Geständnisse besitzen. Er arbeitet in Göttingen eifrig an seinem „Rabbi von Bacherach", für welchen er sorgfältige Studien anstellt; sein Freund MOSES MOSER ist bemüht, ihm beim Aufsuchen des Materials zu helfen; an diesen Freund schreibt nun HEINE den 25. Oktober 1824 (STRODTMANN. Briefe I. S. 181 f.): „ich will dir zwar unbedeutendere Verse mitteilen, die ich gestern Abend machte, als ich über die Weenderstrafse trotz Regen und Wetter spazieren ging und an dich dachte, und an die Freude, wenn ich dir mal den „Rabbi" zuschicken

kann, und ich dichtete schon die Verse, die ich auf dem weiſsen Umschlag des Exemplars als Vorwort für dich schreiben würde, — und da ich keine Geheimnisse für dich habe, so will ich dir schon hier jene Verse mitteilen:

Brich aus in lauten Klagen,
Du düstres Martyrerlied,
Das ich so lang getragen
Im flammenstillen Gemüth!

Es dringt in alle Ohren,
Und durch die Ohren ins Herz;
Ich habe gewaltig beschworen.
Den tausendjährigen Schmerz.

Es weinen die Groſsen und Kleinen,
Sogar die kalten Herrn,
Die Frauen und Blumen weinen,
Es weinen am Himmel die Stern'!

Und alle die Thränen flieſsen
Nach Süden im stillen Verein,
Sie flieſsen und ergieſsen
Sich all' in den Jordan hinein.

Ganz voll von seinem Werke wandelt der Dichter allein durch die Straſsen, da überkommt ihn plötzlich das Gefühl, wie es ihm sein werde, wenn er es einmal vollendet habe, er denkt des fernen Freundes und treuen Mitarbeiters, er sieht das abgeschlossene Manuskript vor sich und sinnt über die Wirkung nach, welche dieser Roman ausüben müſste. Das ist die Stimmung, in die er eingesponnen ist, das ist das Erlebnis, welches, um mit Hebbel zu sprechen, aus seinem Innern kommt; ihm leiht der Dichter nun Worte und es entstehen seine Verse. Erlebnis in einer gewissen Stimmung, Nachsinnen darüber (inneres Wachstum) und Gestalten in Versen, das sind die Momente, welche wir in diesem Falle bei Heine bemerken können. Schon dieser éine Fall lehrt uns, daſs sich bei ihm der Schöpfungsprozeſs ganz so abspielt, wie uns die anderen Dichter lehrten.

Melchior Meyr hat in einer Reihe von Gedichten denselben Gegenstand behandelt, wir dürfen sie trotz ihrer metrischen Form als Zeugnisse gelten lassen, denn viel mehr als die Form haben sie von der Poesie kaum (Gedichte. Stuttgart 1861 S. 279 ff.).

Ein Gleichnis.

Der Dichter gleicht der Biene.
Die sucht und weiſs genau,
Im Wald und auf der Au,
Was ihrer Liebe diene.

Sie saugt an rechter Quelle
Und fliegt bereichert heim
Und füllt mit Honigseim
Die schöngeformte Zelle.

Und fragt ihr, wo gefunden
Die süſse Nahrung sei? —
Laſst euch nur auch so frei
Des Dichters Honig munden!

Sagt er hier auch nur mit anderen Worten, was er einmal so ausdrückt:

Das Lied sei schön: wie er's gewann,
Das ist des Dichters Sache,

so gesteht er doch implicite zu, daſs der Dichter der Biene gleich den Stoff von allen Seiten zusammenträgt; hier haben wir das Erlebnis; übrigens kennt dieses Bild für den Dichter schon Plato im Ion und seitdem wird es wiederholt gebraucht.

Der wahre Dichter eilte nie,
Vor Anderen zu singen
Und seinen Schatz an Poesie.
Rasch auf den Markt zu bringen.

Auch du, Geliebter, nimm dir Zeit
Zu lieben und zu leben
Und dir in Ernst und Fröhlichkeit
Zuerst Gehalt zu geben.

Auch du, Geliebter, nimm dir Zeit
Nach Lieben, Leben, Schauen
Dein Werk zu gründen tief und weit
Und zierlich auszubauen.

So daſs es dasteht, reich und rein,
Ein Paradiesesgarten! —
Die Welt wird so gefällig sein,
Auf ewiges zu warten.

Hier ist vom langsamen Reifenlassen des Gedichtes die Rede, oder vom Bebrüten, vom inneren Wachstum; in dem nun folgenden „Schöpferische Zeit“ erhalten wir auch Kunde vom inneren Abschlusse:

Wie dringen die Lieder feurig bewegt
Mir wieder aus dem Herzen! —
Erschüttert ist's und mächtig erregt
In Leidenschaft und Schmerzen.

Und was im tiefsten Grunde geruht,
Das fassen die Wogen gerade
Und werfen das reiche, verborgne Gut
Gewaltig an's Gestade.

Alle Momente begegnen, wie wir sehen, auch bei MELCHIOR MEYR und wir können nicht annehmen, dafs die Zeugnisse irgendwie von einander abhängen.

Solche Geständnisse von Lyrikern liefsen sich wohl nicht unschwer häufen,[1] auch nichtdeutsche haben sich ganz ähnlich über ihre Arbeitsweise geäufsert; so werden wir aus den Briefen von ODYNIEC über MICKIEWICZ' Aufenthalt in Weimar (unten im V. Kapitel: Inneres Wachstum, Abschnitt 6: Steigerung) erfahren, dafs auch bei dem polnischen Dichter sich Erlebnis, Stimmung, inneres Wachstum und innerer Abschlufs unterscheiden lassen (BRATRANEK. Zwei Polen in Weimar. Wien 1870. S. 77).

Auch ein naiver Dichter wie ROBERT BURNS lehrt uns in Gedichten und Briefen dasselbe kennen. Ich citiere nach der Ausgabe: *The Works of Robert Burns: including his letters to Clarinda, and the whole of the suppressed poems: London: Printed for William Clark* 1831, in einem Bande, da mir keine der guten Ausgaben zur Verfügung steht, doch genügt sie unseren Zwecken vollkommen.

Am 18. November schreibt er an Miss ALEXANDER OF BALLOCHMYLE (S. 239 f.) bei Übersendung eines Gedichtes: „Die Scenerie wurde beinahe dem wirklichen Leben abgestohlen, obwohl Sie, *Madam*, sich gewifs nicht daran erinnern, wie ich denn glaube, Sie haben den poetischen *rêveur* gar nicht bemerkt, da er an Ihnen vorüberschritt. Ich war, wie der Zufall mich führte, herumgeschwärmt in den Lieblingsgegenden meiner Muse, an den Gestaden des Ayr, um die Natur in all ihrer Frühlingspracht zu bewundern. Die Abendsonne flammte über den entfernten Hügeln im Westen; nicht ein Hauch bewegte die geöffneten Purpurblüten oder das grüne Frühlingslaub. Es war ein goldener Augenblick für ein poetisches Herz. *(It was a golden moment*

---

[1] Erwähnt sei FREILIGRATH (BUCHNER I. S. 211), JUSTINUS KERNER (I. S. 85 f. und NIETHAMMER S. 7 u. 8). GOTTFRIED KELLER (Gedichte S. 322 f.).

for a poetic heart). Ich lauschte den gefiederten Sängern, welche ihre Harmonien von jeder Seite erklingen liessen, mit stammverwandter Rücksicht *(with a congenial, kindred regard)*, häufig von meinem Pfad ausbeugend, um sie in ihren kleinen Gesängen nicht zu stören oder auf einen anderen Platz zu verscheuchen. Wahrlich, sagte ich zu mir, elend, wer undankbar gegen euer harmonisches Bemühen, ihm zu gefallen, euere schlauen Fluchtversuche beobachtet, um euere geheimen Schlupfwinkel zu entdecken, und euch der einzigen Habe zu berauben, welche die Natur euch gibt, der süfsesten Freude: euerer hilflosen Jungen. Selbst den Weifsdornzweig, der in den Weg hineinragte, welches Herz hätte zu einer solchen Zeit, nur bedacht auf sein eigenes Wohlbefinden, nicht gewünscht, ihn vor den gierig fressenden Rindern und dem ausdörrenden Hauch des Osts geschützt zu sehen? Das war der Schauplatz und das die Stunde, als ich in einem Winkel meines Gesichtskreises die entzückendste Probe aus der Werkstatt der Natur erspähte, welche jemals eine poetische Landschaft zierte oder die Augen eines Dichters traf, ausgenommen jene seraphischen Sänger *(visionary bards)*, welche Verkehr mit den himmlischen Wesen unterhalten! Hätten Verleumdung und Niedertracht meinen Weg eingeschlagen, sie hätten in diesem Augenblick ewigen Frieden einem solchen Gegenstande geschworen!"

Er fährt fort: „Welch eine Stunde der Begeisterung für einen Dichter! *(What an hour of inspiration for a poet!)* Sie hätte trockene, abgeschmackte, historische Prosa zu Bild und Mafs erheben können. *(It would have raised plain, dull, historic prose into metaphor and measure).* Das beiliegende Lied war das Werk meines Heimwegs; und vielleicht entspricht es nur kümmerlich dem, was man von einer solchen Scene hätte erwarten können."

Burns sandte das Lied aus den „Songs and Ballads": „The Lass o'Ballochmyle" (S. 199), das freilich in den mir zugänglichen Übersetzungen von Heinrich Julius Heintze (Braunschweig 1840 S. 58 f.) und Karl Bartsch (Leipzig o. J. S. 35 f.) nicht entfernt die Wirkung des Originals hervorbringt; selbstverständlich können die grofsen Ähnlichkeiten zwischen Prosa und Vers auch im Wortlaut dabei gar nicht hervortreten. Wir bedürfen jedoch für unsere Zwecke das Gedicht kaum, erfahren wir doch aus dem Briefe, was wir wissen wollen. Burns spricht von einem Erleb-

nis: einem schönen Abend, dem Erscheinen eines herrlichen Mädchens, er spricht von einer besonderen Stimmung, einer Stunde der Begeisterung, welche selbst die trockenste Prosa in Poesie hätte verwandeln können; wenn wir aber dann sein Lied betrachten, sehen wir keinesweges ein getreues Abbild des Erlebten, sondern bemerken etwas aus dem Innern des Dichters, wodurch das Erlebnis auf das bedeutsamste verändert wurde.

Aus dem autobiographischen Briefe, welchen Burns an Dr. Moor richtete, erfahren wir aber noch einiges andere; so schreibt Burns über sein dreiundzwanzigstes Lebensjahr (S. 25.): „Ich hatte gewöhnlich ein halbes Dutzend Dichtungen und mehr vor. Ich nahm eine oder die andere vor, welche der augenblicklichen Stimmung meines Innern entsprach, und liefs sie fallen, sobald es mich ermüdete. Meine Leidenschaften, einmal entflammt, rasten wie ebensoviele Teufel, bis sie in Reimen Luft bekamen; und dann pflegte mich das Brüten über meinen Versen wie ein Zauber zu voller Ruhe zu besänftigen . . .“[1]

Hier berichtet Burns ganz übereinstimmend mit den anderen Dichtern, welche wir bisher hörten, dafs der Genufs für den Dichter im Brüten liege, in der stillen Arbeit des inneren Wachstums, weil dadurch für ihn die Befreiung vom Erlebnis eintritt. Ja, dafs auch Burns sich ein Gedicht nur dann gut denken kann, wenn ein innerer Prozefs, längeres inneres Wachstum vorherging, das können wir seinem Brief aus Edinburgh vom Jahre 1787 an Dalrymple entnehmen (S. 255), er habe dessen Reime sich schnell vorgemurmelt und als er sah, dafs sie extemporiert seien, zu sich selbst gesagt, sie wären sehr gut.[2] Er nennt das Gedicht demnach nur insofern sehr gut, als es ein improvisiertes ist, oder mit anderen Worten, er hält die Improvisation nicht für die richtige Entstehungsart. Am 4. Mai 1789 sendet er an Cunningham ein kleines Gedicht, von dem er glaubt, es werde ihm gefallen, er habe soeben die letzte Hand darangelegt. „Neu-

---

[1] I had usually half a dozen or more pieces on hand. I took up one or other, as it suited the momentary tone of the mind, and dismissed the work as it bordered on fatigue. My passions, when once lighted up, raged like so many devils, till they get vent in rhyme; and then the conning over my verses, like a spell, soothed all into quiet.

[2] I broke open the letter you sent me; hummed over the rhymes; and, as I saw they were extempore, said to myself, they were very well.

lich, so erzählt er (S. 291), ging ich sehr früh am Morgen aus, um Grassamen zu säen, da hörte ich aus der Nachbarschaft einen Schufs fallen und sah kurz darauf einen armen angeschossenen Hasen auf mich zuhumpeln. Sie können meine Entrüstung über den unmenschlichen Burschen begreifen, der in dieser Jahreszeit, da alle Hasen Junge haben, einen schiefsen kann;“ es folgt eine Betrachtung über den Sport. Zwischen dem Erlebnis und der Vollendung *(the last hand)* des Gedichtes „On seeing a wounded hare limp by me, which a fellow had just shot at“ liegt einige Zeit, trotzdem es den Eindruck einer frischen Improvisation macht; Burns mufs das Erlebnis erst verarbeiten, nachdem er es symbolisch aufgefafst hat.

Sollen noch weitere Stellen angeführt werden, sollen wir Burns' Epistel „To Davie, a brother poet“ (besonders S. 134) oder die Zeilen aus einer anderen „To Mrs. Scott of Wauchope-house“ vom März 1787 (S. 153) citieren:

But still the elements o'sang
In formless jumble, right and wrang,
Wild floated in my brain;
Till on that hairst I said before,
My partner in the merry core,
She rous'd the forming strain:
I see her yet, the sonsie quean,
That lighted up her jingle,
Her witching smile, her pauky een
That gast my heart-strings tingle;
I fired, inspired,
At ev'ry kindling keek,
But bashing, and dashing,
I feared aye to speak.

Noch lag des Liedes Element
In meiner Seele ungetrennt,
Verworren, ungeklärt.
Der Liebe jede Frucht entkeimt.
Das erste Lied, das ich gereimt,
Hat Liebe mich gelehrt.
Die Mitarbeiterin nach Brauch
Im Feld mir zugegeben,
Ihr holder Reiz, ihr kluges Aug'
Konnt' mich zuerst beleben.
Ich glühte, ich sprühte
Sah ich ihr ins Gesicht.
Verschämet, gelähmet
Zu sprechen wagt' ich nicht.[1]

Wir erfahren doch nur, was wir schon wissen, und im Einzelnen weiter erforschen müssen. Freilich sind die Worte verschieden, mit denen die Momente des dichterischen Prozesses bezeichnet werden, doch in der Sache stimmen alle Dichter überein, deren Mitteilungen wir lauschen konnten. Für uns aber ist es unumgänglich nötig, für die Teile des dichterischen Werdens immer dieselben Worte zu wählen.

[1] Übersetzung oder besser freie Bearbeitung von L. G. Silbergleit in *Reclams Universalbibliothek* Heft 184. S. 107.

4. Terminologie.

„Nothwendigkeit: Die Terminologie zuerst festzusetzen, wornach man Kunstwerke beschreiben und beurteilen will."
Goethe.

Bevor wir an unser Thema selbst herantreten, gilt es einige Wörter in jener Bedeutung festzustellen, in welcher sie auf den folgenden Blättern immer gebraucht werden sollen. Dies ist leider notwendig, da eine feste Terminologie auf dem von mir beschrittenen Gebiete bisher nicht gefunden wurde. Ja wir werden sehen, dafs eigentlich die wichtigsten Momente noch gar nicht scharf untersucht wurden. Gelingt es mir, eine feste Terminologie zu gewinnen, so glaube ich dadurch allein schon weiter gekommen zu sein. Denn das Wortmaterial, welches in unserer Sprache so überreich vorliegt, wird doch erst durch den Gebrauch in seinem vollen Reichtum erkannt. Nur dadurch, dafs wir ein Wort in eine besondere Beleuchtung rücken, an einen besonderen Platz stellen, geben wir auch einen besonderen Gedankenprozefs wieder. Unsere Gedanken hängen nicht in der Luft, wir denken in Worten, und erst jener Gedanke wird zur vollen Klarheit gebracht, welcher das ihm eng auf dem Leibe sitzende Wort gefunden hat. Steht in einer Wissenschaft die Terminologie fest, dann weckt jedes Wort im Leser genau nur eine einzige Vorstellung, wenn er mit der Wissenschaft innig vertraut ist. Jede Wissenschaft wird eine Art Slang, eine Gaunersprache, ausbilden, welche gelernt sein will, damit das unschuldige Wort nur eine einzige Vorstellung weckt, während der sinnliche Klang der Laute sonst wohl noch andere Vorstellungen erregen könnte.

Die Wahl, welche ich im Folgenden zu begründen suche, mag vielleicht angefochten werden, allein ich mache damit einen Vorschlag, der wenigstens von mir in der ganzen Untersuchung durchgeführt wird, und mufs voraussetzen, dafs meine Termini immer nur in meinem Sinne verstanden werden. Wenn ich dabei manchen Ausdruck den Naturwissenschaften entlehne, möge man dies nicht als müfsige Spielerei ansehen, denn das Werden eines lyrischen Individuums bietet sehr viel Ähnlichkeit mit dem physischen Werden eines neuen Wesens. Und es wird sich ergeben, dafs auch Dichter selbst wiederholt in solcher, natur-

wissenschaftlicher Weise vom dichterischen Prozesse sprachen, ohne geistreicheln zu wollen.

Vorerst will ich die hauptsächlichsten Begriffe nur kurz erläutern, wir werden im weiteren Verlauf die einzelnen nach allen Seiten hin zu erforschen trachten.

Wenn wir ein einzelnes Gedicht betrachten, so beschäftigen wir uns mit dem Abschlufs eines sehr komplizierten Prozesses. Den Geniefsenden darf dieser komplizierte Prozefs durchaus nicht stören, wir dürfen gar keine Ahnung von ihm haben, sonst tragen wir ein ganz fremdes Moment in die Betrachtung hinein. Bei der Erforschung freilich bleibt nichts übrig, als vom geniefsenden Betrachten des fertigen Werkes ganz abzusehen und auf das feine Ineinandergreifen verschiedener Kräfte ausschliefslich unser Augenmerk zu richten.

Dabei werden wir in allen einzelnen Fällen immer wieder folgende Stadien sich wiederholen sehen: Irgend etwas wird vom Dichter, äufserlich oder innerlich, wahrgenommen, zufällige Umstände haben ihn in eine momentane Gemütslage versetzt, so dafs die Wahrnehmung ihn erregt und ihm das Objekt seiner Wahrnehmung in einem besonderen Lichte zeigt; ohne dafs er es vielleicht selbst merkt, wird die Wahrnehmung in ihm der Anlafs zu einem Gedichte, welches sogleich oder später von ihm gestaltet wird.

Alles, was den Dichter in solcher Weise zur dichterischen Arbeit anregt, nenne ich E r l e b n i s,[1] er mufs sich aber in einer besonderen S t i m m u n g befinden, damit das Erlebnis den K e i m zu einem Gedichte in seine Phantasie senke. Viele Male wird vielleicht das Erlebnis spurlos an ihm vorübergehen, ohne den geringsten Eindruck auf ihn zu machen, plötzlich aber, da er sich in der richtigen Stimmung befindet, wird es die in ihm schlummernden Kräfte zur Thätigkeit anregen und ihn veranlassen, das Erlebnis in bestimmter Weise festzuhalten. Es wird also nur sehr wenig oder gar nicht von der Art des Erlebnisses abhängen, dafs der Dichter sich dichterisch angeregt fühle, wohl aber von seiner Stimmung. Und weiter, es wird sich sein ureigenstes Wesen offenbaren in der Art, wie er nun das Erlebnis festhält. Der Übergang vom E r l e b n i s zum K e i m verrät

---

[1] Man könnte auch „Same“ sagen, doch würde dies manchmal vielleicht stören.

uns die Eigenart, den Charakter des Dichters; er vollzieht sich ganz unbewufst und, wie wir sehen werden, bei jedem einzelnen Dichter immer in derselben Weise, die von ihm nicht hervorgerufen, nicht erlernt und nicht gelehrt werden kann. Dasselbe Erlebnis wird den einen Dichter so, den anderen anders anregen, es wird sich aber in jedem ein bestimmter Vorgang vollzogen haben, ehe nur der Keim zu einem Gedichte sich in seine Phantasie senkte: dies nenne ich Befruchtung.

Dieser Keim wird nun im Innern des Dichters kürzere oder längere Zeit hindurch ausgebrütet und ausgereift, bis er einen bestimmten Abschlufs gefunden hat und als Individuum erscheinen kann. Diese stille Arbeit in der Phantasie des Dichters wollen wir das innere Wachstum nennen, es vergleicht sich völlig dem Ausreifen des befruchteten Eis im weiblichen Körper. Der Keim wächst und zieht aus dem Innern des Dichters allerlei Kräfte und Säfte an sich, deren Zusammenstofs dem Keim erst Leben und Fülle verleiht. Das innere Wachstum ist nur zu einem Teile ein unbewufstes, vielfach wirkt hier schon die bewufste Kunst des Dichters mit, er arbeitet an dem Keim in ganz bestimmter Weise und strebt nach dem inneren Abschlusse.

Ist dieser nun früher oder später erreicht, so wird das Gedicht geboren, das heifst, das zum Keime befruchtete Erlebnis erscheint in bestimmter Weise in Worten gestaltet und wird so vom Dichter festgehalten, mündlich oder schriftlich, in Gesang, Wort oder Schrift. Damit ist nun eigentlich der dichterische Prozefs zu Ende, das dichterische Individuum hat Leben erlangt, sich vom Dichter gelöst und tritt ihm als ein neues, von ihm unabhängiges, fremdes Wesen entgegen.

Aber nicht immer ist damit wirklich das Ende des ganzen Prozesses erreicht. Nicht immer gelingt es dem Dichter, schon im Innern mit dem Erlebnis fertig zu werden. Sieht er, dafs der von ihm vorgenommene innere Abschlufs zu früh erfolgte, dafs in dem Gedichte eine Frühgeburt vorliege, so gilt es nun im äufseren Wachstum die Fehler gut zu machen, das Gedicht umzuarbeiten, mit entschiedenem Bewufstsein in bestimmter Richtung hin umzugestalten oder weiterzuführen.

Wir werden somit bei dem Werden eines Gedichtes zu unterscheiden haben:

1. Erlebnis,
2. Stimmung,
3. Befruchtung,
4. Keim,
5. inneres Wachstum,
6. äufseres Wachstum.

Bis jetzt sind nur einzelne dieser Momente beobachtet und studiert worden, gewöhnlich wird das Finden eines lyrischen Motivs als ein einziger Akt zusammengefafst und doch ist er häufig nur scheinbar ein einziger, weil, wie ich zeigen werde, drei verschiedene Punkte zu unterscheiden sind. Natürlich ist diese Trennung keine leichte, gerade hier gilt es die subtilsten Regungen zu verfolgen; allein mich will bedünken, dafs dadurch der dichterische Prozefs mehr geklärt wird als durch alle anderen Beobachtungen. Hier gelangen wir zu jener Grenze zwischen bewufster und unbewufster Thätigkeit des Dichters, in jene traumartige Region, in welche man wohl ausschliefslich das Wesen des Dichters verlegt hat. Sehr mit Unrecht, hier senkt sich nur der Keim zu einem Gedichte in die Phantasie des Dichters, erst das innere Wachstum, das Bebrüten macht daraus ein wirkliches Gedicht.

---

5. Ein klassisches Beispiel.

Ein Fall ist oft tausende werth und schliefst sie alle in sich.
Goethe.

Wir sind glücklicher Weise im Stande, die verschiedenen Stadien an einem klassischen Beispiele zu verfolgen, welches wie eigens zu unserem Zwecke präpariert scheint. Es wird daher gut sein, bevor wir ins einzelne gehen, daran die hervorgehobenen Momente darzulegen. In Hebbels Tagebüchern, deren besonderer Wert für unsere Untersuchung nicht genug gerühmt werden kann, bietet es sich uns dar.

Hebbel befindet sich in Kopenhagen während des Winters von 1842 auf 43; eines Tages im Januar sieht er Schnee fallen. Da er dreifsig Jahre alt geworden ist in Gegenden, welchen der Anblick eines Schneefalles durchaus nichts seltenes ist, kann ein solches Ereignis keinen besonderen Eindruck auf ihn machen. Vielleicht betrachtet er auch jetzt lange unbewufst, ohne den

mindesten Eindruck zu empfangen, das muntere Stöbern der Flocken. Endlich wird seine Aufmerksamkeit erregt, er sieht vielleicht, wie eine Schneeflocke an der Fensterscheibe zergeht, zu Wasser wird. Dieser Vorgang hat für ihn in seiner momentanen Stimmung eine merkwürdig anregende Bedeutung; er macht auf ihn einen Eindruck, so dafs er sich poetisch angeregt fühlt. Denselben Naturvorgang hat er zahllose Male sich wiederholen sehen, ohne bisher das Geringste dabei zu fühlen, nun plötzlich ist es anders, er sieht ihn mit anderen Augen, oder eigentlich er sieht ihn jetzt zum ersten Male wirklich poetisch. Aber auch andere Dichter sehen denselben Naturvorgang, auch sie vielleicht in der nötigen Stimmung; jedem wird dasselbe Erlebnis etwas anderes sagen. Der eine fühlt vielleicht: wie diese Flocken zergehen, werden auch wir zergehen, er macht also einen Vergleich, welcher mit seinem Wie und So noch in der Prosa steckt; er kann den Vergleich in ein Bild verwandeln, d. h. recht eigentlich erst zur Poesie machen. Oder der Dichter kann das Zergehen der Schneeflocken nur als ein Symbol ansehen und dies im Gedichte festhalten so zwar, dafs er einfach das Erlebnis giebt und uns die tiefere Bedeutung ahnen läfst. Oder er denkt einer bestimmten Begebenheit und fafst sie ins Lied, oder er macht einen Witz oder . . . doch der Möglichkeiten bei demselben Erlebnisse ist Legion. Vielleicht aber bescheidet sich der Dichter gar nicht bei dem einfachen sinnlichen Vorgang, er geht weiter und sucht das Geschehen auf seine Ursachen zurückzuführen. Er sieht die Schneeflocke, welche zu Wasser wird, da fällt ihm vielleicht ein, dafs sie ja von allem Anfange Wasser war, dafs sie sich durch das Gefrieren nur von der Gesamtheit löste, und nun, da sie wieder zu Wasser zerfliefst, blofs ihre Sonderexistenz aufgiebt, dafs sie also nur so lange Schneeflocke bleibt, als sie nicht Wasser ist, was doch ihr innerstes Wesen ausmacht. Über diesen Gedanken grübelt er vielleicht und erst in dieser etwas spitzfindigen Auslegung wird ihm das Erlebnis zum Vergleich und damit beginnt dann das dichterische Schaffen.

Dies war bei Hebbel der Fall. Wir finden in seinem Tagebuch unter dem 5. Januar 1843 folgenden Eintrag (I. S. 300):

„Nur so lange wir nicht sind, was wir sein sollen, sind wir etwas besonderes, wie die Schneeflocke nur darum Schneeflocke, weil sie noch nicht ganz Wasser ist. (Bei fallendem Schnee.)“

Doch damit noch nicht genug, er grübelt weiter und hält sein Nachsinnen sogleich in folgenden Versen fest:

Wir Menschen sind gefrorne Gott-Gedanken,
Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht,
Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt,
Sie schmilzt ihn oder wird von ihm erstickt —
In beiden Fällen stirbt der Mensch!

Wir können uns ganz gut denken, was zwischen der Prosa und dem Verse liegt, wir sehen, wie der Dichter nicht stehen bleibt, wie ihm der Vergleich immer mehr zum Bild wird, wie der sinnliche Eindruck, das Erlebnis, immer mehr zurücktritt, die veranlassende Schneeflocke ganz verschwindet, während der im Dichter durch sie hervorgerufene Prozeſs weiter geführt wird. Auf demselben Wege, der ihn zur Prosanotiz geleitet hatte, schreitet er fort. Er grübelt über die Schneeflocke als Bild des Menschen nach: in ihr liegen Wärme und Kälte, sie kämpfen mit einander: ist's im Menschen auch so? kämpfen auch in ihm zwei verschiedene Kräfte? wo kommt in ihm die Wärme, wo die Kälte her? Und der Dichter grübelt weiter: Die Wärme ist das Göttliche, die Kälte das Menschliche, jene das Geistige, diese das Körperliche. Jetzt läſst er das Erlebnis von der Schneeflocke ganz fallen, nur der Frost bleibt, welcher das Wasser zur Schneeflocke starren macht: „Wir Menschen sind gefrorne Gott-Gedanken . . .“

Mit Hilfe des Tagebuches vermögen wir aber auch festzustellen, warum Hebbel das Erlebnis gerade in dieser und keiner anderen Form zum Keim eines Gedichtes umbildete. Man gestatte dies an der vollständigen Sammlung der einschlägigen Stellen darzulegen, dadurch ist es möglich zu zeigen, wie das Erlebnis nur der ganz zufällige Anstoſs ist, um der Phantasie des Dichters eine bestimmte Richtung zu geben, daſs sich seine Phantasie aber durchaus nicht zufällig, sondern mit der Notwendigkeit seiner Eigenart so und nicht anders äuſsert. Wir werden sehen, daſs nur das Erlebnis, der sinnliche Eindruck, sich zufällig einstellt, daſs aber die Befruchtung, die Umbildung dieses Erlebnisses zum Keim eines lyrischen Gedichtes, sich notwendig vollzieht, weil das Wesen des Dichters ausgeprägt, eigenartig ist, weil er zufolge der besonderen Einrichtung seines Innern gar nicht anders thätig sein kann. Von ihm unabhängig spielt sich in seinem Innern der Prozeſs ab, da alle seine Kräfte nur in einer bestimmten Richtung thätig sein können. Wie sich die Kristallisation jeder Flüssigkeit

aus einer uns noch nicht bekannten Ursache stets nur auf eine ganz bestimmte Weise vollziehen kann, so vermag jeder Dichter nur in einer seinem Wesen entsprechenden Weise das Erlebnis zum Keim eines Gedichtes zu befruchten. Dies lehrt uns die folgende Betrachtung deutlich erkennen.

Hebbel beginnt sein Tagebuch am 23. März 1835 und schon am ersten Tage notiert er „Für ein Gedicht, aus einem Briefe an M." folgendes Motiv: „Es ist ein so stiller freundlicher Abend, dafs ich über all die Lieblichkeit fast, wie eine aufthauende Schneeflocke zerrinne, und solche Augenblicke mufs der Mensch wahrnehmen, denn in diesen darf er den Freund zum Spaziergang in seinem Herzen einladen, weil alsdann der innere Frühling nicht mehr knospet, sondern grünt und blüht. So tritt denn herein in das Allerheiligste meiner Seele, was ich selbst kaum so oft, wie der israelische Hohepriester das Allerheiligste seines Tempels zu betreten wage — — — Ich weifs nicht, ob es Dir eben so geht; wenn ich oft schon den Schlüssel zu meinem Herzen in der Hand habe, so schaudere ich plötzlich zurück, und dann quält es mich, ob es, wie bei jenem Hohenpriester, die allgegenwärtige Gottheit, oder der versteckte Teufel ist, was mich abhält." (Tagebücher I. S. 5 f.)

Hier begegnet uns das Bild der aufthauenden Schneeflocke, jedoch noch ohne die charakteristische Wendung der ersten Stelle; sehr wohl läfst sich denken, dafs Hebbel auf das Bild durch ein Erlebnis gebracht worden sei, das heifst, dafs am 23. März 1835 in Hamburg der Schnee aufgethaut sei. Hebbel bleibt aber bei dem sinnlichen Eindrucke stehen, nur denkt er schon bezeichnend genug des „inneren Frühlings", es spielt also in den sinnlichen Eindruck des aufthauenden Schnees schon der Gedanke an den kommenden Frühling herein.

Am 11. Juli 1834 (I. S. 10) lesen wir: „Es ist eine alte Sache, dafs die Feuersteine zerschlagen werden müssen, wenn sie Feuer geben sollen;" in diesem Einfall liegt erst eine Ahnung des späteren Motivs. Deutlicher wird es schon in demselben Bilde, wenn Hebbel am 5. September 1836 (I. S. 30) vom Künstler sagt: „Der Künstler sieht Nichts, als das Ganze, und in jedem Gliede sein Spiegelbild; wenn der Stein zerschlagen wird, so bedenkt er nicht mit klugem Geist, dafs dieser es nicht empfindet; er sieht die Auflösung eines Seyns in seine Urelemente, bei dem Stein nicht weniger, bei dem Menschen — da steckt das Verbrechen! — nicht

mehr. Und dahin zu gelangen sey das Ziel eines Jeden, der vorzudringen wünscht zur Anschauung und Auffassung oder zu selbsteigener Thätigkeit im Gebiet wahrer Kunst; nur dann würdigt ihn die Natur, durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt, nicht blofs für ihre Donner, sondern auch für den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu seyn. Wenn Du den sterbenden Laokoon siehst, sollst Du nicht weniger, aber wenn die Blume vertrocknet, sollst Du mehr empfinden!"

Hier wird der Gedanke schon als Prinzip für den Künstler ausgesprochen, dem Hebbel nachrühmt, dafs er auch im Zerschlagen des Steines wie im Untergange des Menschen die Auflösung eines Seins in seine Urelemente sieht; er stellt also schon denselben Vergleich an, nur ist er noch nicht völlig klar.

In der Neujahrsnacht 1836/7 entstand zu München ein Gedicht, welches Hebbel im Tagebuch niederschrieb, weil es, wie er meinte, für ihn im Sittlichen eine Epoche bildet, der Mafsstab sein sollte, nach dem er sich richten würde. Es führt dann in der ersten Gedichtsammlung (1842 S. 11) den Titel „Höchstes Gebot"; die Tagebuchfassung lautet (I. S. 47):

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, dafs, wie auch verborgen,
Darin für irgend einen Morgen
Der Keim zu allem Höchsten schwillt.

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, dafs wie tief er stecke,
Der Lebensodem, der ihn wecke,
Vielleicht aus Deiner Seele quillt.

Hab' Achtung vor dem Menschenbild!
Die Ewigkeit hat eine Stunde,
Wo jegliches Dir eine Wunde
Und, wenn nicht die, ein Sehnen stillt!

Auch hier ist die Ähnlichkeit noch sehr gering.

Im September 1837 heifst es (I. S. 77): „Du siehst die leuchtende Sternschnuppe nur dann, wenn sie vergeht"; hier sehen wir schon den Gedanken, dafs erst das Aufhören des Einzelnen sein innerstes Wesen enthüllt.

Am 24. Februar wird in kurzen Worten eine Novellenidee niedergeschrieben (I. S. 153): „Das Individuum existiert nur als solches, und wenn es sich selbst aufgiebt, so ist sein Leben nur noch

ein Sterben, ein unnatürliches und unnützes Hinwelken. Der Zustand einer Individualität, die sich einer gröfseren auf Gnade und Ungnade gefangen giebt, könnte den herrlichsten Stoff zu einer Novelle abgeben. Obgleich aber das Individuum nur als solches existirt, hat es dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst abzureifsen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewufstseyn, ja zum Selbstgefühl.“ Hier ist eine deutliche Vorbildung unseres Motivs, wenn auch anders gewendet.

Am 27. August 1839 finden wir zu unserer Überraschung folgenden Zweifel (I. S. 168): „Ist die uralte Annahme, dafs in den innersten Kern des Menschen etwas eingeschlossen sey, welches ihn selbst befehdet und in manchen Fällen zerstört, nicht eigentlich ein Unsinn? Wo wäre der Baum, mit der selbsterzeugten Axt an der Wurzel, wo wäre nur die Schlange, die am eigenen Gifte stirbt?“ Unmittelbar danach steht: „Der Geist wird wohl die Materie los, aber nie die Materie den Geist.“

Aus einem Briefe vom 2. Januar 1840 an die Schwester seines verstorbenen Freundes Rousseau scheint der Vergleich (I. S. 197) zu stammen: „Viele Menschen sind, wie schmutziges Eis. Sie thauen auf und bilden sich ein, nun seyen sie rein! Aber, der Schmutz liegt unten.“ Es sei nur wegen der Parallelisierung von Mensch und Eis erwähnt.

Im Juni 1840 fühlt er sich von einigen Versen der „Natürlichen Tochter“ unendlich ergriffen und zu eigenen Gedanken angeregt (I. S. 216 f.):

Sie ist dahin für Alle, sie verschwindet
In's Nichts der Asche. Jeder kehret schnell
Den Blick zum Leben und vergifst, im Taumel
Der treibenden Begierden, dafs auch sie
Im Reiche der Lebendigen geschwebt!

„Das ungeheuerste Weh liegt darin. Ja, geschminkte Asche das Leben und stäubende Asche der Tod, und ein Wirbelwind hinterdrein, der die Asche in jeglicher Gestalt durch's Leere treibt. Das Herz will springen und der Kopf bersten, wenn man solche Bilder festhält! In die Asche weint vielleicht ein Gott glühende Thränen hinunter, die der Blick auf's Leere ihm auspreſst, und diese Thränen allein geben der Asche ein Gefühl, das sie für Leben hält. Oder, wir sind Thränen, die ein Gott in einen Abgrund hinunterweint. Wenn man einen Todten sieht, so ist es

Einem oft, als wäre er die stille, ruhige, abgeschlossene Statue, die das Leben durch unausgesetzte Schläge ausgemeifselt.“ Der Dichter ruft sich selbst ein „Hör' auf!“ zu, da sein Grübeln kein Ende nehmen will.

Am 16. August 1840 entsteht das Gedicht „An meine Seele“, welches in der Sammlung von 1842 S. 154f. veröffentlicht wurde; Hebbel überarbeitete es später so völlig, dafs eigentlich ein ganz neues Gedicht unter dem Titel „Weihe der Nacht“ (1857 S. 265. Kuh 7, 232) daraus entstand. Nur die ältere Fassung kommt in Betracht:

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie vom göttlichen Segen schwer.
Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Was da lebte,
Was aus engem Kreise
Auf in's Weit'ste strebte,
Sanft und leise
Sank es in sich selbst zurück
Und quillt auf in unbewufstem Glück.

Seele, Du wachst noch?
Tastest noch zitternd umher
In der Unendlichkeit?
Findest denn Du allein nicht den Weg,
Der zurück zu Dir selbst Dich führt?
Hast Du zu weit Dich verirrt?
Bist Du in die Umarmung der Welt
Eingefroren zu fest?
Löse Dich! Löse Dich!
Dafs Du die heilige Weihe nicht störst,
Die das Leben ringsum erneut.
Tauche Dich still und lausche nicht mehr
Aus Dir selber heraus,
Bis Du allmälich ganz Dich verlierst
In die innere Nacht.

Wenn Du, ruhig Dich dehnend im Schlaf,
Die umschliefsende Form zersprengst.
Die Dich sondert vom All,
Dann ergreift es Dich, wie ein Arm,
Und Du fühlst es mit süfser Angst,
Dafs es still Dich hinunter zieht
In den Urgrund des Seyns, in Gott.

Es fehlt noch die nötige Klarheit, das Gedicht ist ein Ringen mit einem Stoffe, dessen der Dichter noch nicht Herr geworden ist. Halbgestockte Formen, zum Teil grofsartige Gebilde, zum Teil noch groteske Verzerrung, wie das Chaos, das Gestalt annehmen will. Der Dichter ist noch nicht fertig geworden.

Aus dem September 1840 stammen zwei weitere Einfälle, welche hierhergehören (I. S. 225): „Lebenspuls, Mittelpunkt, Born der innern Strömungen. Wird zusammengeflossenes Leben: ich, du, Gott!“ hingewühlte Gedanken in Hieroglyphen aufgezeichnet am 21. September. Vier Tage darauf: „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edlen That.“

Wieder anders gewendet, begegnet uns das Problem am 29. Oktober 1840 (I. S. 229): „Das Böse steht als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand giebt. Wäre es nicht da, so würde der Mensch mit Gott zu Eins.“

Und am 9. November 1840 (I. S. 229): „Nur der Mensch ist ruhig, den wie das Wasser, der Frost zusammen hält.“ Wieder blitzt schon das Bild vom Frost auf.

Den 21. Januar 1841 (I. S. 233) schreibt er: „Werden wir uns wiedersehen, fragt man oft. Ich denke: nein, aber wir werden uns wiederfühlen, wir werden vielleicht so klar und deutlich, wie jetzt durch's Auge die Gestalt, den äufsern Umrifs, der den Einzelnen von der Weltmasse trennt, durch ein anderes Organ das Wesen, den Kern des Seyns, erkennen und uns dessen vergewissern. So kommt in diesem Fall, wie in manchem andern, der Zweifel an einer höchsten, nothwendigen Wahrheit nur aus dem unvollkommenen, leergemessenen Ausdruck her, durch den man sie umsonst zu bezeichnen sucht. Übrigens mag Mancher Recht haben, der mit dem Tode eines Freundes u. s. w. das Verhältnifs zu dem Freunde für immer abgebrochen hält, denn der Freund hat ihn vielleicht erst im Tode erkannt und ist nun für ewig geflohen.“ Diese Stelle hat besonderes Interesse, weil das Problem mit der Idee des Fortlebens nach dem irdischen Tode verknüpft ist; wir werden das noch weiter zu verfolgen haben.

Im April 1841 beschäftigte ihn das Thema ganz besonders, es klingt aus den Worten (I. S. 242) heraus: „Frohlockend drangen unsere Geister aufwärts und durchbrachen die Schranken, und wie sie sich umsahen, wehe, da war es eine unendliche Leere, sagt Hölderlin. Ja wohl, und eben darum ist gerade das des Menschen Glück, was er für sein Unglück hält: das enge Einschliefsen. Je enger, je besser, denn um so sicherer hat er sein bischen Armuth zusammen.“ Noch deutlicher erscheint es in dem Satze: „Wenn der Mensch überhaupt dauert, so dauert er als Individuum. Denn

er ist ein geborner Mittelpunkt.“ Unmittelbar darauf folgt (I. S. 242 f.): „Der eigentliche Fluch des Menschen-Geschlechts liegt darin, daſs nur die Wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen, und daſs von diesen Wenigen wieder die Meisten durch das hervorbrechende Gefühl über die Ufer und Gränzen des gegenwärtigen Daseyns hinweg getrieben werden.“ Noch weiter entfaltet in der Notiz (I. S. 243): „Das höchste Lebensgesetz für Staaten und Individuen ist das Gesetz, sich zu behaupten. Ist noch so viel Kraft in der alten Form, daſs sie der neuen Widerstand leisten kann, so ist gewiſs noch nicht so viel Kraft in der neuen Form, daſs sie nach dem Zerbrechen der alten alle Elemente, die zu umfassen sind, umfassen kann.“ Hier spielt wieder eine andere Idee Hebbels herein, die Steigerung, der Durchgang von einer Stufe zur höheren.

War an der letzten Stelle nicht bloſs von den Menschen, sondern auch von den Staaten die Rede, am 28. Dezember schränkt er es wieder mehr auf sein eigenes Ich ein (I. S. 250): „Ach, der Mensch ist so wenig, so ganz ungeheuer wenig, selbst dann, wenn seine Kraft sich bis an's Äuſserste ihrer Peripherie ausdehnt, daſs er sich gar Nichts zu seyn däucht, wenn es an diesem inneren Aufpeitschen [durch Dichten] fehlt, daſs es wenigstens mir scheint, als ob mit dem concentrirenden Gedanken, der meinem Vermögen die Bahn der Wirkung anweist, ich selbst in's Nichts entweiche.“

Den 14. Januar 1842, da sein kleines Söhnchen Max nicht unbedeutend krank liegt, sinnt er über das Leben nach und meint (I. S. 257 f.): „Was wir Leben nennen, das ist die Vermessenheit eines Theils, dem Ganzen gegenüber. Wie stellen sich die allgemeinen Kräfte dem Besonderen in den Weg und suchen es noch vor der Entwickelung im Werden selbst zu zerstören! Wie stürzen sie über das Gewordene her!“ Sein Max veranlaſst ihn zu diesen leidenschaftlichen Ausrufen; auch dies eine merkwürdige Vorahnung.

Vom 12. Februar 1842 stammt eine Betrachtung, welche wenigstens zum Teil hierhergehört (I. S. 264): „Der Mensch ist der Stoff des Zufalls. Weiter Nichts. Aus welchem Ur-Element er auch bestehe, es kommt ganz und gar auf den sich hinzugesellenden atmosphärischen Niederschlag an, ob er sich zu seiner inneren Lust und Freude entwickeln oder ob er sich in seinem eigenen Feuer verzehren soll . . . .“ Auch den Einfall vom

14. Februar (I. S. 265) können wir erwähnen: „Nur soviel Leben, um den Tod zu fühlen!“

Einen ähnlichen Gedanken, in einem anderen Bilde finden wir (I. S. 278) den 18. April 1842: „Das Herz ist ein Siegel, es muſs gebrochen werden, eh das Geheimniſs zum Vorschein kommt.“

Und am selben Tage zeichnet er zwei Verse auf:

Ich rang mit der Natur um ihr geheimstes Seyn,
Da schluckte sie mein eigenes wieder ein.

Dieses Sinngedicht wurde den Gedichten nicht einverleibt, aber das Motiv begegnet uns in dem Sonette „Mysterium“, welches im Frühling 1842 entstanden ist (1842 S. 246 Kuh 7. 311):

O, könnte ich den Faden doch gewinnen,
Der, mich mit Gott und der Natur verknüpfend,
Und, abgewickelt, das Geheimste lüpfend,
Verborgen sitzt im Geist und in den Sinnen!

Wie wollte ich ihn muthig rückwärts spinnen,
Bis er mir endlich von der Spindel hüpfend,
Und in den Mittelpunkt hinüber schlüpfend,
Gezeigt, wie All und Ich in Eins zerrinnen.

Nur fürchte ich, daſs, wie ich selbst Gedanken,
Die gleich Kometen blitzten, schon erstickte,
Eh' ich verging in ihrem glüh'nden Lichte,

So auch das All ein Ich, das, seiner Schranken
Vergessen, an das Welten-Räthsel tickte,
Aus Nothwehr, eh' es tiefer dringt, vernichte.

Also auch hier ringt er mit dem Probleme.

Dieser übergroſsen Zahl von Stellen entnehmen wir das Eine, daſs Hebbel mit sich darüber ins Reine kommen wollte, worin das Verhältnis zwischen dem Individuum und dem All bestehe. Es waren so recht Regungen, welche unabgeschlossen, fortwährend wechselnd, schwankend und unklar in seinem Inneren fluteten und auf einen Ausbruch harrten. Da er nun in Kopenhagen am 5. Januar 1843 den Schneefall in poetischer Stimmung betrachtet, sieht er in diesem Erlebnis nur einen prächtig passenden Vergleich für seine Ideen. Wie die Schneeflocke erst im Zergehen ihr innerstes Wesen offenbart, so ist auch der Mensch nur ein Individuum, wenn er noch nicht ist, was er sein soll. Früher hatte er das Böse als die einzige Grenze des Individuums be-

zeichnet; das ist doch zu eng, schliefst überdies ein moralisches Element ein: nun wird das Ethische festgehalten. Allmählich wird ihm manches erst ganz klar, was er früher geahnt hatte. Nun ist der feste Punkt: das Wort gefunden, welches wie mit einem Zauber vieles löst. Aber er bleibt nicht stehen, schon im nächsten Augenblicke ist er weiter, schon da er den Keim — vorläufig — in Versen aufzeichnet, ist der Gedanke fortgeschritten und hat sehr bezeichnend auch wieder alte Ideen Hebbels angezogen, so die schöne von dem doppelten Tode des Menschen, der in so ureigenst Hebbelscher Weise die Grenzen des Menschen gegen Gott wie gegen das Tier enthüllt. Unter den Händen wurde ihm das Erlebnis zu etwas anderem. Der Keim zu dem Gedichte aber ist so recht: ergrübelt.

Mit der Aufzeichnung in Versen ist Hebbels Gedanke jedoch immer noch nicht zur Ruhe gekommen. Wieder beweisen die Tagebücher, wie unser Dichter mit ihm weiter ringt, bis er ihn zwinge. Auch diese Stellen seien gesammelt. Da lesen wir in einem Briefe an Janinsky vom 20. Januar 1843 (I. S. 303): „Nicht der Sonnenschein hat das Eis aus meiner Brust weggeschmelzt, sondern der ernste strenge Gedanke hat es in kalter Winternacht durchbrochen, darin liegt der Beweis, dass ich von einem Durchgangspunkt wirklich zu einem Ruhepunkt gelangt bin. Ich habe mich einer scharfen Selbstprüfung unterworfen und bin zu Resultaten gekommen, die für mich keineswegs erfreulich sind; ich muss der Welt ein viel gröfseres und mir selbst ein viel geringeres Recht einräumen, wie je zuvor, und das in einem Augenblick, wo ich ihr lieber fluchen, als mich ihr beugen möchte.“ Darin steckt der frühere Gedanke jedoch abermals in besonderer Anwendung auf das eigene Ich des Dichters.

Nun beschäftigt sich Hebbel gerade damals sehr viel mit der Versöhnung im Drama, sie versteht er einmal wieder nur unter derselben Voraussetzung, wie das Verhältnis zwischen Individuum und All. Am 6. März 1843 (I. S. 316) sucht er sich die Versöhnung so zurecht zu legen: „Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesammtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nöthig, obgleich besser, dass er sich ihrer selbst bewufst wird. Das Leben ist der grofse Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, an einander abreiben und zerstossen.“ Hier wurde fast das-

selbe Bild noch weiter eingeschränkt und auf die tragischen Individuen bezogen.

Am 1. Mai 1843 heifst es weiter (I. S. 319): „Was Kern geworden ist, verdichtetes Resultat des Lebensprozesses, das ist so gut, wie das Todte, aus dem lebendigen Kreise ausgeschieden, es mufs wieder in Fäulnifs vergehen, wenn es des Lebens, der allgemeinen Wechselwirkung, der thätigen Kräfte wieder theilhaftig werden soll. Die Pflanze geniefst Luft und Licht, nicht der Kern, in dem sie schlummerte“. Dabei erinnern wir uns auch eines Ausspruchs, den Hebbel aber als „nur halb wahr“ bezeichnet hatte (I. S. 268): „Ich glaube, im physischen Menschen ist der Samen und im psychischen das Gewissen unverwüstbar und unverderbbar, denn in Jenem beginnt die Welt, in diesem Gott!“ Hebbel findet ein neues Bild für dieselbe Idee.

In ganz anderer Richtung bewegt sich der Ausspruch vom 20. Mai 1843 (I. S. 321): „Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffs, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben giebt.“ Und doch hält er wieder denselben Gedanken in einer Weiterbildung fest.

Die Steigerung, welche wir schon kennen lernten, treffen wir auch in einer flüchtigen Notiz vom 22. Juni 1843 (I. S. 322): „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen; der Mensch — das vergängliche Element Gottes.“ Besonders die von mir hervorgehobenen Worte gehören deutlich hierher.

An Lotte Rousseau schreibt er am 7. Juli 1843 (I. S. 322): „Das Leben ist die furchtbare Nothwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden mufs, die aber keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewufstseins, der aber freilich Nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrt.“ Wieder erscheint das Drama mit unsrer Idee verbunden, man erkennt aber, wie tief sie schon bei Hebbel sitzt.

Noch erwähne ich die Behauptung wohl vom 12. Juli 1843 (I. S. 323): „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel.“

Am 19. August 1843 (II. S. 1) in einem durchaus persönlichen

Bekenntnisse, zur Entschuldigung seines Tagebuchführens: „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentirens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinander reifsen läfst: Ein Tagebuch zeichnet den Weg."

Am 29. August 1843 (II. S. 5): „Gott ist Alles, weil er Nichts ist, nichts Bestimmtes." Am 6. November 1843 schon in Paris (II. S. 16): „Es giebt nur Tod, und es giebt keinen Tod: denn die Verwesung selbst ist nur ein Zerfallen des komplizirten Lebens in seine selbständigen atomistischen Theile." Am 11. November 1843 (II. S. 22): „Die höchste Form ist der Tod, denn eben indem sie die Elemente zur Gestalt kristallisirt, hebt sie das Durcheinanderfluthen, worin das Leben besteht, auf." Am 22. November (II. S. 32): „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist." Am 4. Dezember 1843 (II. S. 41): „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden mufs, also in Worten auseinander fallen, so die Gottheit Welt, individuelle Manigfaltigkeit."

Und in einem Brief an Elise vom 15. Dezember 1843 (II. S. 49) drückt er seine Überzeugung aus: „Wenn der Mensch sich so recht in die Unermefslichkeit des Welt-Ganzen verliert, so wird nicht blofs er selbst klein, sondern auch sein Schmerz!" Damit ist freilich ein ganz neues Moment hinzugetreten. Auch dies ist kein Zufall.

Am 2. Oktober 1843 war in Hamburg Hebbels Söhnchen Max gestorben, am 22. erst traf die Nachricht davon in Paris ein, sie warf den Dichter ganz darnieder. Eine der Selbstvernichtung nahe Verzweiflung überwältigte ihn. Er tobt sie aus, zuerst Bamberg gegenüber, dann im Tagebuch, an Wahnwitz grenzend. Uns graut vor diesem leidenschaftlichen Schmerz, mit Gier wühlt Hebbel in der Wunde, immer tiefer und tiefer stöfst er selbst den Dolch hinein, mit grauser Lust, einer wahren Schmerzenswonne, schwelgt er in seinen Gefühlen. Und doch mufs er sich zu fassen suchen, nicht um seiner selbst willen, sondern um seine arme Elise aufzurichten, um ihr durch Briefe das furchtbare Geschick zu erleichtern. Dies war ein Glück für Hebbel. Er mufs für Elise Trostgründe hervorsuchen, und ganz allmählich verwandelt sich sein menschliches in ein künstlerisches Interesse. Ganz besonders fürchtet er für seine Freundin, für die vereinsamte Mutter

seines Söhnchens, das Weihnachtsfest. Da möchte er mit einem besonders starken Trost ihr beistehen können, in einem Gedicht ihr sagen, was alle Briefe nicht ausdrücken konnten. Damit hat Hebbel aber für sich selbst die Befreiung gefunden, die Poesie heilt die Wunde, welche das Leben rifs. Wirklich wird am 19. Dezember 1843 das Gedicht als „fertig“ bezeichnet (II. S. 49), Hebbel nennt (II. S. 311) den 17. Dezember 1843 als den Geburstag seines ersten Terzinengedichtes: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter. Zu Weihnacht.“ (Zuerst in den Neuen Gedichten 1848 S. 30 ff. Kuh 7, 249 ff.)

In diesem gedankenschweren, aber nicht ganz glücklichen Werke vereinigen sich nun Hebbels Grübeleien der letzten Jahre. Wir vermögen die Motive bis ins Einzelnste durch die Tagebücher zu verfolgen. Das Kind ruft seiner Mutter zu:

Dir war, als sähst du mich in Nichts zerfliefsen,
Als mich's erhob zur letzten aller Stufen . . . .

Und weiter dann:

Jetzt hält ja keine Form mich mehr gefangen,
Kann ich auch jede, wolkengleich, zertheilen,
Ich bin, was meinem innersten Verlangen
Entspricht, und bin's nicht mehr, sobald mich ekelt,
Wer alle, bis zur höchsten, durchgegangen.
Der wird in keiner wieder eingehäkelt,
Er wird, und ob's ihn auch noch rückwärts triebe,
Doch nicht mehr schnöde an den Staub vermäkelt.

Denn alles Leben ist gefror'ne Liebe,
Vereis'ter Gottes-Hauch, in tausend Flocken
Erstickt, und Zacken, d'rin er starren bliebe,
Wenn nicht, obgleich die Wechselkräfte stocken,
Im Tiefsten ihn ein dunkler Drang erregte,
Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitern Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte,
Und nun, hinaus in's Unbegränzte lauschend,
Dem Odemzug, durch den sich Gott die Wesen
Einst wieder mischt, in Ahnung sich berauschend,
Entgegen harrt, mit Guten und mit Bösen,
Die sich auf Erden darin unterschieden,
Dafs jene, grofs und klar sich als erlesen
Von Gott erkennend ihm sich schon darnieden
Entgegen drängten aus der todten Zacke,
Wenn diese, dumpf und klein, zu ew'gem Frieden
Sich gern verschlossen hätten in die Schlacke,
Damit er, den sie nur mit Schaudern ahnten,
Sie nicht, vorüber wandelnd, plötzlich packe!

Weiter sagt dann das Kind:

Auch wird uns erst der Übergang erklären,
Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern;
Ob einzig, um das Böse zu verzehren,
Das, wenn es sich in tausend Ungewittern
Entlud, vor seiner eignen Ohnmacht endlich
Erschrecken wird und still in sich zerzittern;
Ob mit, weil Gott, sich selber unverständlich,
Wie unser Geist in Worte, in Figuren
Zerfliefsen müfste, um sich dadurch kenntlich
Zu werden. . . . . .
. . . .
. . . .
Um so . . . .
. . . *das Geheimnifs erst zu offenbaren,*
Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren,
Den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verflossen.

Hebbel nennt einmal sein Tagebuch ein Gedankenherbarium, er hat darin die verschiedenen Formen seiner Gedanken und Einfälle festgehalten; in seinem Trostgedichte schöpft er nun aus dem Schatze seiner Ideen, welcher im Tagebuche, wie im Hauptbuche das Vermögen des Kaufmanns, Posten für Posten verzeichnet war. Natürlich schlug Hebbel bei dem Abfassen seiner Terzinen nicht etwa das Herbarium auf, um zu einem Blumenmosaik die einzelnen getrockneten Pflänzchen hervorzuholen. Er wollte seiner Elise das zum Troste sagen, was er bisher über Leben und Tod, über Leben nach dem Tode gedacht und erforscht hatte. Im Tagebuch konnten wir ihn nur beim Grübeln belauschen. Wir haben gesehen, wie ein Erlebnis: der Schneefall, am 5. Januar 1843 zu Kopenhagen geschaut, die flutenden Ideen zu einer vorläufigen Kristallisation bringt; wie der Dichter zufolge seiner grübelnden Naturanlage das Erlebnis umbildet und in einer ganz bestimmten Form als Keim zu einem Gedichte festhält; wie dann im weiteren Verfolgen der Gedanke, welchen dies Erlebnis anregte, weiter gebildet, umgestaltet, durchgeführt und bis zu Ende gebracht wird; langsam und allmählich entfaltet sich im Innern des Dichters der Keim, wobei das eigentliche Erlebnis: der Schneefall, immer mehr und mehr zurücktritt und die Idee: das sich entfaltende innerste Wesen des Menschen, neue wechselnde Formen annimmt. Endlich kommt ein neues Erlebnis: der Tod seines Knaben, es giebt den Anlafs zur Geburt des

lange genug bebrüteten Keimes und nun löst sich das Gedicht vom Dichter ab.

Also am 5. Januar 1843 zu Kopenhagen erstes Erlebnis, Befruchten desselben durch die Natur des Dichters, so dafs er einen Keim empfängt, dann weiteres Grübeln, wodurch der Keim sich entfaltet, ein inneres Wachstum durchmacht, hierauf am 17. Dezember 1843 zu Paris Abschlufs des Gedichtes, die Geburt, angeregt durch ein neuerliches Erlebnis, herbeigeführt durch den inneren Abschlufs, welchen der Dichter fand: die Terzinen, „diese Form . . . ist, wie eine Glocke, die freilich nur von einem Mann, nicht von einem Kinde in Bewegung gesetzt werden kann“ (II. S. 49). Damit ist das Gedicht fertig, Hebbel hat nicht éin Wort mehr daran zu ändern nötig, der innere Abschlufs hat ihm genügt.

Wir konnten an diesem Beispiele die hauptsächlichsten Momente darlegen, welche beim Werden eines Gedichtes zu beachten sind. Der Dichter findet nicht ein Motiv zu einem Gedichte vor, sondern er bildet nach seiner Naturanlage in einer ganz besonderen Gemütslage (Stimmung) das Erlebnis zum Keim eines Gedichtes um, er macht das Erlebnis erst zum Keim. Sehen wir nun, dafs Hebbel immer in gleicher Weise vom Erlebnis zum Keim gelangt, was sich thatsächlich nachweisen läfst, dafs ihn nämlich immer nicht das Erlebnis direkt, sondern sein Grübeln über das Erlebnis zum Gedicht anregt: werden wir fehl gehen, wenn wir in dem Verhältnis zwischen Erlebnis und Keim die genaueste Äufserung seines dichterischen Wesens sehen? ich glaube, nein! Wir werden also das Recht haben, ihn einen grübelnden Dichter zu nennen.

Im weiteren Verlaufe der Tagebucheintragungen finden wir noch einiges, was sich mit unserem Gedichte berührt, aber immer seltener, immer blasser, bis die Idee ganz durchgedacht ist und endlich verschwindet. Zur völligen Aufklärung seien auch diese Stellen gesammelt. Im Januar 1844 (II. S. 76): „In jedem Menschen ist etwas, was aus ihm in's Universum zurückgreift. Diese Räder, die erst im Tode laufen dürfen, soll er zum Stehen bringen, sonst wird er zu früh zermalmt“; Am 8. Februar 1844 (II. S. 77): „Die negative Tugend: der Gefrierpunkt des Ich“; am 25. März 1844 (II. S. 79): „Es giebt nur Tod im Leben. So lange ich dieser spezielle Mensch bin, in diese spezielle Haut eingeschlossen, die mir neue Assimilationen unmöglich macht, mufs ich, wenn ich

mich nicht frei entwickeln kann, den göttlichen Odemzug anhalten, also scheintodt seyn. „Doch nur in Deiner Hand sind sie im Grab!“ Auch hier schon wieder der Anfang eines Gedichts in einer metrisch gegliederten Fixierung der Hauptidee. Am gleichen Tage (II. S. 80): „Alles ist vergänglich. Ja wohl, jeder Ring, in dem wir uns dehnen, mufs endlich zerspringen, aber an den Ring scheint alles Bewufstsein geknüpft zu seyn, so wie wir an ihn anstofsen, haben wir im Centrum unseres Ich's einen Wiederklang“. Den 28. April 1844 (II. S. 85 f.): „Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum seyn. Was wäre z. B. vernünftiger, als dafs das Individuum sich die ewige Jugend, in der sich alle seine Kräfte auf dem Höhepunkt der Entwickelung und der Wirkung befinden, wünscht? Und doch, was ist unvernünftiger für das Universum? Das Individuum, das diesen Wunsch zurücknimmt, ist kein Individuum mehr.“ Aus diesem Satze in seiner mehr philosophischen Fassung, sehen wir, was den Pariser Aufenthalt überhaupt auszeichnet, dafs Hebbel durch den Umgang mit Bamberg zwar nicht erst metaphysisch angeregt, aber wohl metaphysisch geschult wird. Und unmittelbar auf diese Äufserung folgt (II. S. 86): „Der Geist scheint eine sonderbare Freude daran zu haben, sich selbst zu binden und dann wieder zu lösen, denn läuft nicht alles Leben darauf hinaus.“ Aus einem Briefe an Elise vom 26. Mai 1844 citiert Hebbel im Tagebuche (II. S. 91) folgenden Gedanken: „Ahnung und Alles, was damit zusammenhängt, existirt nur in der Poesie, deren eigentliche Aufgabe darin besteht, das verknöcherte All wieder flüssig zu machen, und die vereinzelten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen, um so die Wärme von dem einen zum andern hinüberzuleiten. . . .“

Für eine Zeit verschwindet nun die Idee aus dem Tagebuche, erst am 20. Februar 1845 zu Rom gebraucht er wieder ein ähnliches Bild (II. S. 128 f.) „Die Wörter sind nur so lange Gedanken, als sie abgesondert für sich stehen und nicht an einander geschoben werden, aber sie lösen sich augenblicklich, sowie sie sich nur berühren, gleich gefrorenen Quecksilberkügelchen wieder in das unbestimmte allgemeine Element auf, über dem der Geist schweben und woraus er das Bild seiner selbst und dessen, was in ihm vorgeht, erschaffen soll. . . .“ Besonders in Rom hat Hebbel über das Verhältnis der Wörter zu den Gedanken, so wie

über das Wesen der Sprache nachgegrübelt. Das sehen wir auch an einer Äufserung von Mitte April 1845 (II. S. 147): „Die Welt mit ihren starren Erscheinungen, die alle zu einander passen, aber doch nicht recht zusammen kommen können, hat wirklich etwas von einem erfrorenen Gehirn, die Gedanken sind lebendig geblieben, aber das Element, das sie vereinigen sollte, ist nicht mehr flüssig“.

Nur noch zwei Stellen bleiben zu erwähnen, die éine vom 10. März 1847 (II. S. 246): „Das Universum kommt nur durch Individualisierung zum Selbstgenufs, darum ist diese ohne Ende“, die andere vom 27. Oktober desselben Jahres (II. S. 287): „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“: sie sind nur reinere, kürzere Fassungen früher bereits festgehaltener Ideen. Damit verschwindet diese Reihe aus dem Tagebuche.

Aber bleiben wir noch bei unserem Beispiele stehen. Wir fanden, dafs Hebbel als grübelnder Dichter sein Erlebnis zum Keim gestaltete (befruchtete), das Erlebnis war: „fallender Schnee“, so hat er selbst bemerkt. Auf andere Dichter wird dasselbe Erlebnis natürlich in der verschiedensten Weise wirken und zwar auf jeden nach seinem eigenen innersten Wesen.

Ich besitze leider keine sehr reiche Sammlung von Gedichten, für welche wir als Erlebnis den Schneefall annehmen dürfen; aber eine genügende Reihe liegt mir doch vor, um aus ihr vergleichende Schlüsse ziehen zu können.

Hebbel ist auf Weitabliegendes gekommen, das aber trotzdem mit seinem Erlebnisse ganz enge verbunden ist. Einem anderen Dichter fällt vielleicht beim Schneefall zufällig etwas gar nicht mit ihm Zusammenhängendes ein, so im bekannten Schnaderhüpfel:

A Schneeberl hat geschnieba.
Die Bamla send weis,
und hiz han i schon wieder
a Diandl a neis.

Oder in dem Volksliede, das Uhland (Schriften III. S. 444) citiert

Nun fall, du Reif, du kalter Schnee,
fall mir auf meinen Fufs!
das Mägdlein ist nit über hundert Meil'
und das mir werden mufs.

Der Dichter kann sich auf die Thatsache des Schneiens beschränken und wie der Kinderreim sagen:

Juchhe! Juchhe!
Der erste Schnee!
Die Kinder fahren im Schlitten spazieren;
In Pelz gewickelt, dafs sie nicht frieren.

Hier wird einfach das äufsere Erlebnis und in dem Jubel „Juchhe" das innere Gefühlserlebnis ausgesprochen; würden wir diese Weise der Befruchtung bei einem Dichter immer bemerken, und das ist mitunter der Fall, wir müssten ihn zu den Realen zählen. Nun vergleiche man folgendes Gedicht „Schneegestöber" von Karl Mayer (Gedichte S. 326 aus dem Cyklus „Im Winter"):

Schnee am Himmelszelt,
Schnee im weiten Feld!
Kraft erneuter Windesstöfse
Deckt er jede Waldesblöfse.

Des Gebirges Joch
Überklimm' ich doch
Und den Schneewind selber bitt' ich:
Schlage zu mit deinem Fittich!

Oder die weiteren (S. 327) „Augenweh":

Mit Augenweh'
Durch Sonn' und Schnee
Der Landschaft schreit' ich fröhlich hin!
Es hat der Blick
Nicht das Geschick,
Den Glanz zu fassen, wie der Sinn.

„Im Schlitten":

Der Schnee hat still gelegt
Die weifse Landschaft all.
Was sie von Laut noch hegt,
Ist fern ein Rabenschall.

Doch ihr auch, Glöcklein, schellt
Vor unserm Schlittensitz
Und durch die Schneeluft gellt
Gelächter, Sang und Witz!

Oder endlich „Aus des Winters Tagen" die Gedichte „Winterlied" und „In Feld und Schnee" (S. 182 f.); in allen ist das Erlebnis des Dichters der Schneefall, er spricht es aus, er beschreibt es, aber er sucht eine gewisse Stimmung der Landschaft dabei anzudeuten, wenn sie auch mehr von ihm gefühlt als dargestellt ist: auch Mayer zählt zu den Realen, aber er strebt nach der Stimmung.

Anders kann das Erlebnis festgehalten werden, indem sich der Dichter etwa in die Gefühle eines Mädchens bei dieser Thatsache hineindenkt und nun ein Lied dichtet „Als der erste Schnee fiel"; das finden wir bei L. F. G. von Göckingk in seinen „Liedern zweier Liebenden":

Gleich einem König, der in seine Staaten
Zurück als Sieger kehrt, empfängt ein Jubel dich!
Der Knabe balgt um deine Flocken sich,
Wie bei der Krönung um Dukaten.

Selbst mir, obschon ein Mädchen, und der Ruthe
Lang nicht mehr unterthan, bist du ein lieber Gast:
Denn siehst du nicht, seit du die Erde hast
So weich belegt, wie ich mich spute?

Zu fahren, ohne Segel, ohne Räder,
Auf einer Muschel, hin durch deinen weifsen Flor,
So sanft, und doch so leicht, so schnell, wie vor
Dem Westwind eine Flaumenfeder.

Aus allen Fenstern und aus allen Thüren
Sieht mir der bleiche Neid aus hohlen Augen nach,
Selbst die Matrone wird ein leises Ach!
Und einen Wunsch um mich verlieren.

Denn der, um den wir Mädchen oft uns stritten,
Wird hinter mir, so schlank wie eine Tanne, stehn,
Und sonst auf nichts mit seinen Augen sehn,
Als auf das Mädchen in dem Schlitten.

Göckingk hat nur konstatiert, was geschieht und geschehen wird, ohne Weiteres daran zu knüpfen, ohne zu grübeln oder zu deuten, ohne zu kontrastieren oder zu witzeln. Sehen wir, dafs bei ihm sich dies Verhältnis zwischen Erlebnis und Keim immer einstellt — und auch hier ist dies thatsächlich der Fall —, dann dürfen wir ihn einen konstatierenden realen Dichter nennen.

Oder aber der Dichter beschränkt sich auf die einfache Thatsache, die er nun in leichter Einkleidung wiedergiebt. Das hat z. B. Ulrich Freiherr von Schlippenbach gethan (vgl. Jegór von Sievers. Deutsche Dichter in Rufsland. Berlin 1855. S. 206 f.) in seinem Gedichte „Der Winter“:

Es braust der Sturm so laut daher
Und wehet Wolken über's Meer,
Die streuen Blüten, weifs und schön,
Herab aus weiten Himmelshöh'n,
Dafs rundum bei der Wolke Flug
Die Erde prangt im zarten Schmuck.
Jetzt schweigt der Sturm — und heller bricht
Vom Himmel her das Sternenlicht,
Ein weifses Kleid und Himmelschein
Hüllt die geschmückte Erde ein.
Und allerwärts auf Baum und Land,
Da schimmert's hell wie Diamant,
Der Hütte Rauch wie Opferduft
Wallt grad' und hoch in freie Luft.
Warum schmückt wohl so feierlich
Die Mutter, schöne Erde, dich? —
Wen wartet hier auf weifser Flur
Die lieblich schaffende Natur?

Sieh, da kommt er schon geritten,
Dort aus Norden, welch' ein Mann!
Seines Wandels ernsten Schritten
Sieht man Himmelsabkunft an.

Würdiglich ihn zu empfangen,
Schmückt Natur die Tochter aus,
Führt, wo weifse Blüten prangen,
Ihn in's lichtumstrahlte Haus.

Wo er schreitet, hemmt die Welle
Ihren ewig-raschen Lauf,
Eine Brücke klar und helle —
Und er wandelt kühn darauf.

Und der Winter ist erschienen,
Er beherrscht die Erde nun,
Läfst, bis neu die Wiesen grünen,
Sie in seinen Armen ruhn.

Schlippenbach vermeidet die blofse Beschreibung durch die Personifikation des Naturvorgangs, thatsächlich hält er aber nur das Erlebnis: Schneefall fest, nicht in der ganz einfachen prosaischen Fassung: der Schnee fällt, sondern in dichterischer Weise. Wir könnten sagen, er personifiziert das Erlebnis.

Auch Hebel hat in seinem berühmten Gedicht „Der Winter", das beginnt:

Isch echt do obe Bauwele feil?
Sie schütten eim e redli Theil
In d' Gärten aben und ufs Huus:
Es schneit doch au, es isch e Gruus;
Und 's hangt no menge Wage voll
Am Himmel obe, merki wol.

nur die erlebte Thatsache dargestellt in Anlehnung an eine volkstümliche Vorstellung; die Thatsache wird schlicht und einfach mit gemütvoller Fröhlichkeit vorgetragen, natürlich und doch schalkhaft, humoristisch personifiziert. Beide, Hebel wie Schlippenbach, personifizieren, dieser der Kunst-, jener der Volkspoesie entsprechend, der eine giebt eine geistreiche, aber ferner liegende, der andere eine ganz ungesuchte, deshalb aber um so wirksamere Personifikation. Von Schlippenbachs Poesien ist mir zu wenig zugänglich, als dafs ich einen allgemeinen Schlufs ziehen könnte, Hebel dagegen wurde schon von Goethe als personifizierender Dichter gerühmt (29, 418 ff.), weil bei ihm alle Motive in dieser Form auftreten.

Hier wurde von den Dichtern die einfache Thatsache, das Erlebnis direkt gestaltet. Beim Schneefall kann der Dichter aber

an die Folgen denken, welche der Schneefall für ihn hat, also etwa, daſs er ihm die gewohnten Wege verderbe: das finden wir bei Rückert (Ges. Poetische Werke II. S. 583):

Schnee, du bist mir unwillkommen,
Weil du meinem freien Gang
Nun die Freiheit hast benommen,
Irr' zu gehn das Feld entlang.

Selbstgetretene Waldespfade,
Euch nun meiden muſs mein Schritt,
Wenn ich nicht bis an die Wade
Sinken soll mit jedem Tritt.

Selbst die Spur auf Schneegefilden,
Tags gebahnt, ist Nachts verweht;
Denn nie wird ein Weg sich bilden,
Den nicht mehr als Einer geht.

Das ist eigentlich die unverfälschteste Prosa, die nur im Schlafrocke der Poesie einhertrippelt, kaum ein Ansatz zu symbolischer Erhöhung steckt in diesem Gedichte „Der unbequeme Schnee," dessen zwei noch folgende Teile gar nicht erst citiert werden müssen, sie sind noch prosaischer als der angeführte. Rückert giebt hier nur dem Ausdruck, was ihm gerade einfällt, ohne Rücksicht darauf, ob es poetischer Behandlung wert oder überhaupt nur fähig sei; und das charakterisiert ihn überhaupt; er singt alles und jedes, was ihm gerade aufstöſst, ohne Wahl, ohne Sichtung, er improvisiert. Bei ihm kommt es zu keinem inneren Wachstum, denn so bald er etwas erlebt, muſs es in den Vers herein, ob es dazu taugt oder nicht, ob die äuſsere Form dazu paſst oder nicht. Manchen glücklichen Einfall hat er glücklich gestaltet, aber es ist kaum sein Verdienst, fast nur ein glücklicher Zufall, ebenso kann es miſslingen. Dem Erlebnis entspricht ein Einfall, wir werden noch sehen, daſs dies ein Gedankenerlebnis im Innern ist. Beim Erlebnis ist seine Phantasie thätig, welche mit einem Einfall spielt, wir dürfen ihn zu einer bestimmten Gattung von Phantasiedichtern rechnen. Ähnlich ist die Strophe des Volklieds (Uhland, Schriften III. S. 452):

Es ist ein Schnee gefallen
und es ist noch nit Zeit,
ich wollt' zu meinem Buhlen gehn,
der Weg ist mir verschneit.

Wir sehen zugleich, wie sowohl Rückert als dieses Volkslied kontrastieren. Dasselbe ist bei Heine zu bemerken (Elster I. S. 109: Die Heimkehr Nr. 29):

Es ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit:
Ich sitze am Fenster und schaue
Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,
Das wandelt langsam fort;
Ein Mütterchen mit dem Laternchen
Wankt über die Strafse dort.

Ich glaube, Mehl und Eier
Und Butter kauft sie ein;
Sie will einen Kuchen backen
Fürs grofse Töchterlein.

Die liegt zu Haus im Lehnstuhl,
Und blinzelt schläfrig ins Licht:
Die goldnen Locken wallen
Über das süfse Gesicht.

Oder man denke nur an sein Gedicht „Winter“ (I. S. 294 f.), welchen Kontrast er darstellt:

Die Kälte kann wahrlich brennen
Wie Feuer. Die Menschenkinder
Im Schneegestöber rennen
Und laufen immer geschwinder.

O bittere Winterhärte!
Die Nasen sind erfroren,
Und die Klavier-Konzerte
Zerreifsen uns die Ohren.

Weit besser ist es im Sommer,
Da kann ich im Walde spazieren,
Allein mit meinem Kummer,
Und Liebeslieder skandieren.

Oder wie schrill sein sonst so stimmungsvolles Lied „Altes Kaminstück“ (I. S. 259 f.) endet:

Draufsen ziehen weifse Flocken
Durch die Nacht, der Sturm ist laut;
Hier im Stübchen ist es trocken,
Warm und einsam, stillvertraut.

Sinnend sitz' ich auf dem Sessel,
An dem knisternden Kamin,
Kochend summt der Wasserkessel
Längst verklungne Melodien.

Und ein Kätzchen sitzt daneben,
Wärmt die Pfötchen an der Glut;
Und die Flammen schweben, weben,
Wundersam wird mir zu Mut.

Dämmernd kommt heraufgestiegen
Manche längst vergess'ne Zeit,
Wie mit bunten Maskenzügen
Und verblichner Herrlichkeit.

Schöne Fraun mit kluger Miene
Winken süfsgeheimnisvoll,
Und dazwischen Harlekine
Springen, lachen, lustigtoll.

Ferne grüfsen Marmorgötter,
Traumhaft neben ihnen stehn
Märchenblumen, deren Blätter
In dem Mondenlichte wehn.

Wackelnd kommt herbeigeschwommen
Manches alte Zauberschlofs;
Hintendrein geritten kommen
Blanke Ritter, Knappentrofs.

Und das alles zieht vorüber,
Schattenhaftig übereilt —
Ach! da kocht der Kessel über,
Und das nasse Kätzchen heult.

Ganz konventionell dagegen und für HEINE nicht charakteristisch ist das 51. Gedicht im Cyklus Die Heimkehr (I. S. 119):

Mag da draufsen Schnee sich thürmen,
Mag es hageln, mag es stürmen,
Klirrend mir ans Fenster schlagen,
Nimmer will ich mich beklagen,
Denn ich trage in der Brust
Liebchens Bild und Frühlingslust.

Hier dichtet HEINE, ohne dafs sich sein Einfall durch Neuheit auszeichnete; weder Naturbeseelung, wie sie sonst bei ihm begegnet, noch Witz und Ironie, wie er sie vor allem liebt, sind diesen Versen eigen, man könnte fast an seiner Autorschaft zweifeln, und gewifs würde niemand diese Zeilen ihm zuschreiben, wenn er es nicht selbst gethan hätte. Charakteristisch für seine Art sind dagegen die anderen Gedichte, welche citiert wurden, witzig oder liederlich oder beides, aber immer Phantasie. Ich will nicht behaupten, dafs HEINES Erlebnis wirklich der Schneefall war, denn bei ihm sind die Lieder häufig mehr ein Spiel des Witzes als ein notwendiger Ausflufs der erregten dichterischen Stimmung. Aber da wir nicht wissen, wodurch er zu diesen Gedichten veranlafst

wurde, können wir als sinnlichen Ausgangspunkt immerhin den Schneefall annehmen.

Diese Phantasiedichter bilden deutlich einen Gegensatz zu den Realen, das Erlebnis verschwindet, ihr Einfall ist alles; was dem Erlebnis im Innern entspricht, das entzündet ihre Phantasie.

Dem Dichter könnte ähnliches einfallen, wie dem Onkel MATHIAS in FRITZ REUTERS Schurr-Murr (Werke VI. S. 15 f. Wat bi'ne Aewerraschung 'rute kamen kann): „De Snei un de Winter warden vergahn, un dat Frühjohr ward herantrecken, aewer nich mit einen Slag, ne, allmählich: un so geiht dat mit den Sommer und den Harwst, bet de Winter wedder anrückt, dat ganze Johr dörch: un äwerrascht uns uns' Herrgott mal bi Winterstid mit warm, weik Weder, oder bi Sommerdagen mit en kollen, sturren Nordostwind, denn krigen ji Gören den Snuppen, un wi Ollen verküllen uns bet up den Dod." Würde sich ein solches Gedicht nachweisen lassen, so würden wir sehen, dafs den Dichter das Erlebnis nur zum Vortrage seiner Gedanken oder Ideen, zusammengefafst in einen Erfahrungssatz, anregte, könnten wir das immer bei ihm bemerken, dann dürften wir ihn einen Ideendichter nennen.

Der Schnee, welcher die Landschaft bedeckt, kann dagegen dem beschaulichen Dichter die Vergänglichkeit alles Irdischen predigen. So heifst es schon im 17. Jahrhundert (HOHBERGS Beytrag zum Schlesischen Helicon, Oder Sammlung auserlesener Gedichte, Worunter viele NEUKIRCHische. Sorau 1733. S. 212 f.):

Des Sommers grüne Pracht legt seine Zierde ab,
Saturnus rauher Hauch bestreicht den Ball der Erden,
Es stürtzt sich die Natur dem Menschen gleich ins Grab,
Und lehret uns den Spruch: Ihr müsset Asche werden!
Es lässet selbige nichts als Verändrung sehn,
Der Felder grünes Kleid zeigt Dornen-gleiche Hecken,
Vielleicht weil auch bey uns der Wechsel so geschehn,
Und öffters Tod und Schmertz in frischen Leibern stecken.
Doch auf den Winter folgt die holde Frühlings-Zeit,
Da kann manch dürrer Busch sich wiederum erheben,
Und so mufs auch der Mensch nach dieser Eitelkeit,
Wenn ihn der Himmel rufft, von neuem wieder leben.

oder JOH. PETER HÖLZL (Neueste deutsche Blumenlese. Wien 1803 S. 254) singt bei einem ähnlichen Anlafs: „Gefrorne Fensterscheiben."

Schön sind die Blümchen, die der Frost
An unsre Fenster malt:
Doch sie verrinnen, wenn der Blick
Der Sonne sie bestrahlt.

Wie oft stellt uns die Phantasie
Ein glänzend Traumbild dar!
Es strahlt Vernunft, und — ach, wir sehn,
Dafs es ein Traumbild war.

Der religiöse Dichter wird auch beim Schneefall Gottes gedenken und seine Allmacht, seine Güte oder etwas dgl. besingen; so z. B. LAVATER (Christliche Lieder. Zweytes Hundert. Zürich 1780. S. 53 f.):

Grosser Schöpfer! Herr der Welt,
Dessen Hand die Himmel hält!
Zu der Sonne sprichst du: Lauf!
Gehe unter! Gehe auf!

Du nur bist und bleibst dir gleich,
Gut und unerschöpflich reich!
Gut nicht nur, wenn voller Pracht
Feld und Wald und Wiese lacht!

Deine Macht und Herrlichkeit
Leuchtet auch zur Winterszeit;
In der Wolken-vollen Luft!
In den Flocken; in dem Duft!

Du streust auf die Tief' und Höh,
Hütten und Paläste Schnee!
Alles ruht! Auf dein Geheifs
Wird der Wasserstrom zu Eis!

Du bewahrst der Erde Kraft,
Sparst der Bäume Nahrungssaft;
Thust, wofür der Landmann bat,
Deckst und wärmest seine Saat!

Der des Sperlings nicht vergifst,
Sorgt noch mehr für dich, o Christ!
Gott sey dir in Hitz und Frost
Freude, Zuversicht und Trost!

Bleibe du mein Herz nur warm!
Ist ein Bruder nackt und arm;
Sein soll meine Wolle seyn;
Ihn soll warme Speis' erfreun!

Nach des Winters kalter Nacht
Lebet alles; alles lacht!
Bäume, Wiesen, Wälder blühn,
Und die dürre Welt wird grün!

Also blüht nach kurzer Zeit
Aus dem Staub Unsterblichkeit!
Neu und umgeschaffen einst
Sind wir, wenn du, Herr, erscheinst!

Eile Tag der Freud' heran,
Wo kein Frost mehr kränken kann!
Sonne, die nie untergeht,
Sey gelobet und erhöht!

Weniger schlicht und sanglich, aber mit dem gleichen Gedankengang behandelt C. J. PH. SPITTA das Motiv „Im Winter,“ zuerst wie der Predigttext: die Beschreibung des Winters, dann die religiöse Betrachtung, endlich die Exhortatio, also eine Predigt im kleinen.

Winter ist es. In dem weiten Reiche
Der Natur herrscht tiefe Einsamkeit,
Und sie selbst liegt, eine schöne Leiche,
Ruhig in dem weifsen Sterbekleid.
Ihre Blumenkinder ruhn geborgen
An der Mutter Brust, mit ihr bedeckt,
Träumend von dem Auferstehungsmorgen,
Wo der Lenz sie aus dem Schlummer weckt.

Aller deiner Pracht bist du entledigt,
Erde, deine Schönheit ist dahin,
Und du selbst bist eine Leichenpredigt
Von erbauungsvollem, tiefem Sinn.
Was die Erde hat, kann nicht bestehen,
Ihre Gabe heifst Vergänglichkeit;
Aufwärts zu dem Himmel mufst du sehen,
Suchst du ew'ge Schön' und Herrlichkeit.
u. s. w. u. s. w.

Das Erlebnis ist für diese Dichter nur der Anlafs, ihren Ideen von Ewigkeit, Allmacht Gottes, Vergänglichkeit des Menschen u. s. w. Ausdruck zu leihen. Es sind Ideendichter, das Bleibende bewegt sie, im Erlebnis erblicken sie nur eine Verkörperung, eine Allegorie für dieses Unvergängliche.

Eine andere Möglichkeit erblicken wir in dem „Winterbild“ MARTIN GREIFS (Gedichte [3] 1883 S. 99):

Damm und Graben überschneit,
Glatt der Strom gefroren,
Seine Ufer ziehen weit
In den Duft verloren.

Wiese und den Murmelbach
Such' ich heut' vergeblich,
Statt der Farben mannigfach
Alles weifs und neblich.

Gleich als käm' ich auf Besuch
Einem Freunde wieder,
Doch es deckt ein Leichentuch
Seine starren Glieder.

Auch GREIF stellt den einfachen Naturvorgang dar, sucht aber durch eine Wendung das Landschaftsbild in jene Stimmung zu bringen, welche es ihm selbst erregte; er ist nicht nur hier Stimmungsdichter.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis in Klaus Groths Gedicht „Dat Dörp in Snee.“ (Quickborn [7] 1857 S. 189 f.):

Still as ünnern warme Dęk
Liggt dat Dörp in witten Snee,
Mank de Ellern slöppt de Bęk,
Ünnert Is de blanke See.

Wicheln stat in witte Haar,
Spegelt slapri all de Köpp,
All is ruhi, kold un klar,
As de Dod, de ewi slöppt.

Wit, so wit de Ogen reckt,
Nich en Lęben, nich en Lut;
Blau na'n blauen Hęben treckt
Sach de Rok nan Snee herut.

Ik müch slapen, as de Bom,
Sünner Weh un sünner Lust,
Doch dar treckt mi as in Drom
Still de Rok to Hus.

Auch hier wird meisterhaft der Stimmung Ausdruck geliehen, welche die Landschaft erregte, nur wird in einer besonderen Strophe die persönliche Wendung durchgeführt, während Greif blos durch die Wahl einzelner Worte seine Stimmung andeutet. Dieser stellt im Naturvorgange schon die Stimmung dar, während Groth noch eine zusammenfassende Bemerkung für nötig hält. Aber ein Stimmungsdichter ist auch Groth.

Hier sei auch ein Gedicht erwähnt, welches in der eben bezeichneten Richtung auf dem Wege Groths weiterschreitet, es ist dies das Lied „Hoffnung“ von Adolf Bartels (Ausgewählte Dichtungen. Wesselburen 1887 S. 38):

Wenn niederfällt der erste Schnee,
Dann träumt mein Herz den Weihnachtstraum.
Ist's leise Luft, ist's lindes Weh,
Was mich durchzieht? Ich spür' es kaum.

So sanft wie eine Flocke sich
Dort unten schmiegt der andern an,
Umfängt der Traum, der liebe, dich
Mein wildes Herz, nun tief im Bann.

Und wie die Flocke durch die Luft
Herniedersinkt und leise bebt,
Die Hoffnung, die zum Leben ruft,
Durch meine stille Seele schwebt.

Wieder liegt uns ein Stimmungsgedicht vor, aber Bartels entfaltet die Stimmung nicht wie Greif in der Landschaft, nicht wie Groth

bei derselben, sondern er hält nur die Stimmung fest und läfst das landschaftliche Moment ganz verschwinden. So verschieden kann sich das Stimmungsgedicht äufsern. Immer aber ist die Stimmung etwas Wechselndes, ein Hauch, der sich über das Erlebnis spreitet und aus ihm wie aus dem Innern des Dichters sich entfaltet. Während der Ideendichter das sich gleich Bleibende, das Ewige, Feste gestaltet, reizt den Stimmungsdichter das Veränderliche, das Momentane, Unbeständige; so repräsentieren uns Ideen- und Stimmungsdichter wieder zwei entgegengesetzte Möglichkeiten.

Und nun nehme man folgendes Gedicht:

War doch gestern dein Haupt noch so braun, wie die Locke der Lieben,
Deren holdes Gebild still aus der Ferne mir winkt;
Silbergrau bezeichnet dir früh der Schnee nun die Gipfel,
Der sich in stürmender Nacht dir um den Scheitel ergofs.
Jugend, ach! ist dem Alter so nah, durch's Leben verbunden,
Wie ein beweglicher Traum Gestern und Heute verband.

Das Erlebnis, welches der Dichter in Uri am 1. Oktober 1797 durchmachte, ist klar, aber der Dichter begnügt sich nicht damit, er fafst es nur als Symbol auf, und stellt Erlebnis und symbolische Deutung neben einander, während derselbe Dichter ein anderes Mal singt:

Es ist ein Schnee gefallen:
Denn es ist noch nicht Zeit,
Dafs von den Blümlein allen,
Dafs von den Blümlein allen,
Wir werden hocherfreut.

Der Sonnenblick betrüget
Mit mildem, falschem Schein,
Die Schwalbe selber lüget,
Die Schwalbe selber lüget,
Warum? Sie kommt allein!

Sollt' ich mich einzeln freuen,
Wenn auch der Frühling nah?
Doch kommen wir zu zweien,
Doch kommen wir zu zweien,
Gleich ist der Sommer da.

Da dieses Gedicht „März“ überschrieben ist, dürfen wir den Märzenschnee als das Erlebnis des Dichters bezeichnen. Wieder wird es ihm zum Symbol, das aber nicht mehr so direkt in Deutung aufgelöst, sondern im Erlebnis dargestellt wird. Beide Gedichte sind von GOETHE (II. S. 137 vgl. an SCHILLER Nr. 366 und VON LOEPER II. S. 131.) Dann denke man noch der „Rastlosen Liebe“ (I. S. 84):

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh.

Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Das ist Stimmung! das ist Poesie! Goethe braucht keine breite Ausführung, andeutend und deshalb gerade so anschaulich sein Gedicht. Der Kontrast schimmert nur durch, er wird nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Nur das Nächstliegende erscheint festgehalten, aber das Wort sitzt knapp, weckt nur jene Empfindung, welche der Dichter darstellen will, der Rhythmus zwingt uns in die Bewegung hinein, in welcher der Liebende sich befindet. Und das Gedicht ist angeregt durch das Erlebnis: Schneefall.

Am zahlreichsten sind die kontrastierenden Dichter; ihnen fällt beim Winter der Frühling, bei der Wintertrauer die Sommerfreude, bei dem Leid der Natur die Freude ihres Herzens ein. Sie kontrastieren die Landschaft mit ihrem Innern, das Jetzt mit dem Jetzt, das Jetzt mit dem Früher, das Jetzt mit dem Später. Alle diese Möglichkeiten lassen sich belegen. Und doch bemerken wir auch bei ihnen verschiedene Weisen.

Uz etwa besingt (Sämtliche Poetische Werke. Biel 1772 I. S. 92 ff.) den „Winter:“

Die Erde drückt ein tiefer Schnee:
Es glänzt ein blendend Weifs um ihre nackten Glieder:
Es glänzen Wald, Gefild und See.
Kein muntrer Vogel singt:
Die trübe Schwermuth schwingt
Ihr trauriges Gefieder.

Der Weise bleibt sich immer gleich:
Er ist in seiner Lust kein Sklave schöner Tage.
Und stets an innrer Wollust reich.
Was Zephyrs Unbestand,
Was ihm die Zeit entwandt,
Verliert er ohne Klage.

Wer euch, ihr süfsen Musen liebt,
Der scherzt an eurer Hand in blumenvollen Feldern.
Wenn Boreas die Lüfte trübt.
Der Frühling mag verblühn!
Ihm lacht ein ewig Grün
In euern Lorbeerwäldern.

Und wie? Lyäus flicht ja nicht.
Um dessen Epheustab die leichten Scherze schweben!
Noch glüht sein purpurnes Gesicht:
Doch will er guten Muth
Und ächte Dichterglut.
Trotz rauhem Froste, geben.

Dem Weingott ist es nie zu kalt.
Und auch der Liebe nicht, lockt Venus gleich nicht immer
In einen grünbelaubten Wald.
In Büschen rauscht kein Kufs:
Doch Amors zarter Fufs
Entweicht in warme Zimmer.

Ihm dient ein weiches Canapee
So gut und besser noch, als im geheimen Hayne
Beblühmtes Gras und sanfter Klee.
O welche Welt von Lust
An einer Phyllis Brust
Und. Freund, bey altem Weine!

Stofs an! es leb' ein holdes Kind,
Von Grazien gepflegt, erzogen unter Musen,
Und schätzbarer, als Phrynen sind,
Durch Unschuld, klugen Scherz,
Und durch ein gutes Herz
In einem schönen Busen!

Dieses Lied ist geradezu typisch für die ältere Verwendung der Natur: Uz als antikisierender Dichter denkt wie ein epikuräischer Weiser, an welchem der Wechsel der Jahreszeiten spurlos vorübergleitet, wenn nur Liebe und Wein nicht fehlen. Hier tritt also die umgebende Natur zu dem Innern des Dichters in Kontrast.

Dasselbe finden wir, nur in anderem Kostüm, bei Hölty, dessen „Winterlied" ganz deutlich den Einflufs des Uzischen Gedichtes verrät:

Keine Blumen blühn;
Nur das Wintergrün
Blickt durch Silberhüllen;
Nur das Fenster füllen
Blümchen rot und weiſs,
Aufgeblüht aus Eis.

Ach! kein Vogelsang
Tönt mit frohem Klang;
Nur die Winterweise
Jener kleinen Meise,
Die am Fenster schwirrt.
Und um Futter girrt.

Minne flieht den Hain,
Wo die Vögelein
Sonst im grünen Schatten
Ihre Nester hatten;
Minne flieht den Hain,
Kehrt ins Zimmer ein.

Kalter Januar,
Hier werd' ich fürwahr,
Unter Minnespielen,
Deinen Frost nicht fühlen!
Walte immerdar,
Kalter Januar!

Aber während Uz dem veränderlichen Wetter die Stäte des Weisen gegenüberstellt, den erlebten Naturvorgang nur als Kontrast seiner Ideen darstellt, kontrastiert Hölty sein Gefühl, seine Stimmung mit dem Erlebnis. Uz strebt vom Realen zur Idee, ohne sich freilich viel vom Realen zu erheben, Hölty dagegen vom Realen zur Stimmung. Sie gehen vom Gleichen aus, streben aber nach Verschiedenem.

Mit Uz vergleiche man nun ein Gedicht des 17. Jahrhunderts (Goedeke Elf Bücher I. S. 355) von Jesaias Rompler von Löwenhalt (1647) „Hoffnung:“

Ob Land und See
Mit Eis und Schnee
Rings werden überzogen,
In warmer Luft,
In Blütenduft,
Kommt bald der Lenz geflogen.

Der Tobe-Wind
Muſs sich geschwind
In Stille niederlegen
Auf deſs Geheiſs,
Der Stürme weiſs
Durch Winke zu bewegen.

Gewittersnacht
Und Wogenpracht
Muſs sich zur Ruh begeben,
Muſs friedsam seyn,
Wenn der allein
Ein Wort sagt, dem wir leben.

Mags überall
Bei Donnerhall
Auch regnen, blitzen, steinen,
Kommt ungefähr
Die Sonn' einher,
Von Neuem hell zu scheinen.

Was zagt ihr doch?
Gott lebt ja noch;
Er lässt sich nicht verkürzen;
Er meint es gut,
Will frecher Mut
Nur euch nicht selber stürzen.

Hofft in Geduld!
Jehovas Huld
Ist ohne Maſs und Schranken.
Bei Gottvertrau'n
Darf euch nicht grau'n;
Ihr müsst zuletzt ihm danken.

Rompler kontrastiert wie Uz sein Erlebnis und seine Ideen, aber während Uz gleich einem antiken Weisen spricht, spricht Rompler

als christlicher Weiser; trotzdem sind beide vom Erlebnis auf demselben Wege zu ähnlichem Ausdruck gekommen.

An Hölty halte man nun ein Gedicht Melchior Meyrs (Gedichte. Stuttgart 1861 S. 317 f.) „Im Winter“:

Wie der Schneesturm wild und ergrimmt daherbraust! —
Wahrlich, auch ein Tier in das Feld zu jagen
Scheut' ich mich, und selber verirrt zu gehn, ist
Schaurig zu denken!

Aber hold umschirmt, in erwärmter Stube,
Dünkt mich schön und grofs der empörte Wirbel,
Und der Zornausbruch der Natur, er weckt mir
Wohliges Grauen.

Richtet sich der Blick ins Gemach: wie freundlich
Sieht die Ordnung mich und die Zierlichkeit an!
Heiter fühl' ich mich in geschützten Raumes
Trautem Asyle.

Fruchtlos nur umdrohn und umsausen kann es
Mir des Sturmes Andrang, das Gemüt erhebend.
Achtung vor der Kraft der Natur! — Hoch aber
Lebe die Kunst auch!

Wie Meyr zu der Schlufswendung kam, das wufste er wohl selbst nicht, sie ist im Vorangegangenen nicht vorbereitet, nicht einmal, was so nahe gelegen hätte, durch ein kunstgeschmücktes Zimmer, nicht durch die Kraft der Kunst, ihm den Winter der Natur vergessen zu machen. Aber der Kontrast, wie er besonders im Minnesang beliebt war, wird trotzdem deutlich, und wieder führt das Erlebnis zur Stimmung. Ganz kurz und typisch giebt ihn August Sturm (Sächsisch-thüringisches Dichterbuch Halle a. S. 1885 S. 174) „Im Winter“:

Der weifse Schnee ist fallen,
Im Traume ruht Natur,
Und kalte Nebel wallen
Nur durch die öde Flur.

Es flohen scheu die Musen,
Der Pfad ist mir verschneit: —
Schliefs mich an deinen Busen,
Dann ist es Frühlingszeit!

Ganz ähnlich ist Bürgers „Winterlied“ (Sauer S. 52), welches zuerst als „Minnelied“ im Göttinger Musenalmanach 1773 erschien.

Der Winter hat mit kalter Hand
Die Pappel abgelaubt,
Und hat das grüne Maigewand
Der armen Flur geraubt;
Hat Blümchen, blau und rot und weifs
Begraben unter Schnee und Eis.

Doch, liebe Blümchen hoffet nicht
Von mir ein Sterbelied.
Ich weiſs ein holdes Angesicht,
Worauf ihr alle blüht.
Blau ist des Augensternes Rund,
Die Stirne weiſs, und rot der Mund.

Was kümmert mich die Nachtigall
Im aufgeblühten Hain?
Mein Liebchen trillert hundertmal
So süſs und silberrein;
Ihr Atem ist, wie Frühlingsluft,
Erfüllt mit Hyacinthenduft.

Voll für den Mund, und würzereich,
Und allerfrischend ist,
Der purpurroten Erdbeer' gleich,
Der Kuſs, den sie mir küſst. —
O Mai, was frag' ich viel nach dir?
Der Frühling lebt und webt in ihr.

In doppelter Weise wird kontrastiert: dem erlebten Winter wird der Mai entgegengestellt und diesem dann das Liebchen, so daſs der Winter negativ gezeichnet erscheint. Es ist gesucht, wie denn die Nachahmungen der Minnepoesie im 18. Jahrhundert überhaupt gesucht und unnatürlich sind, aber der Dichter strebt nach der Stimmung vom Erlebnis weg.

Viel realistischer ist das Gedicht Schubarts „Der erste Schnee“ (Hauffs Ausgabe S. 400 f.):

Da tanzten sie, die weiſsen krausen Flöckchen
Vom Wolkenzelt herab;
Und sanft und warm, wie Lämmerwolle,
Decken sie dich, du Mutter Natur!

So weiſs ist nicht der Nonne Silberschleier,
Schlehblüthe nicht so weiſs:
Wie junger Schnee im Sonnenglanze,
Thäler und Berge blitzen von ihm.

Schon schüttelt sich der Gaul am leichten Schlitten,
Sein Schütteln ist Musik.
Und unterm Lied der Silberschellen
Gleitet der Schlitten fliegend hinweg.

Ich aber sitze am beschneiten Fenster;
Ein blaues Knasterwölkchen steigt
Mit tausend luftgebauten Schlössern,
Dünnere Lüfte zirkelnd, empor.

Und Röschens Hand schlüpft unter meinem Schlafrock,
Husch! schnattert sie, mich friert's!
Sanft lehnt sie sich an meine Schultern,
Leben und Wärme duftet sie aus.

Durch's Winterfenster schlüpft ein weifses Flöckchen.
Und fällt auf ihre Brust,
Bläht sich und schmilzt mit einem Seufzer:
Röschen, dein Busen ist weifser, als ich!

Du, kalter Nord, behalte deine Zobel!
Kaninchen, deinen Pelz
Behalte du! Von Röschens Busen
Wallet ein ewiger Sommer mir zu.

Dieses Gedicht Schubarts krankt wie so viele seiner kühnen Improvisationen an einer Überfülle der Motive; neben dem Kontrast zwischen dem ersten Schnee draufsen und der traulichen Familienscene im Zimmer, das anakreontische Motiv von Röschens Busen, weifser als Schnee, und endlich der unerwartete Abschlufs mit dem Pelz und dem Sommer. Reiner hat Schubart den Kontrast herausgearbeitet in dem „Winterlied eines schwäbischen Bauernjungen" (ebenda S. 442 f.), und ein schlichtes Naturbild enthält das Gedicht „Der Bauer im Winter" (ebenda S. 454 f.)

Das anakreontische Motiv treffen wir in einer angeblichen Improvisation des gröfsten polnischen Dichters Mickiewicz, deren Anlafs Saweljew erzählt (vgl. Heinrich Kopia im Mickiewicz-Jahrbuch I. S. 134 ff. Pamiętnik towarzystwa literackiego imienia Adama Mickiewicza); 1824 befand sich Mickiewicz mit Puschkin zu Petersburg bei einem Diner in einer adeligen Familie; da das Wetter schön war, begaben sich die Gäste in den Garten, plötzlich aber umzog sich der Himmel und einige Schneeflocken fielen auf den Busen einer schönen Dame. Puschkin und Mickiewicz werden um eine Improvisation darüber gebeten, Puschkins Improvisation ging verloren, die andere bewahrte einer der anwesenden Polen auf. Sie lautet in einer möglichst getreuen Übersetzung:

Auf Deine weifse Brust ein weifses Flöckchen schwirrte,
Dafs es viel weifser wäre, thät es wähnen;
Doch bald hat es erkannt, wie sehr es irrte,
Da löste sichs voll Leid in Thränen.

Ich bin fest überzeugt, dafs Saweljews Erzählung erfunden ist, und dafs Mickiewicz mit den vier Versen nichts zu schaffen hat. Aber das kleine Epigramm zeigt uns, was einem anakreontischen Dichter beim Schneefall in den Sinn kommt. Es ist undenkbar, dafs die Situation, welche Schubart und der Pseudo-Mickiewicz voraussetzen, wirklich erlebt worden wäre; das Erlebte ist der Schneefall, das eigentliche Gedichtmotiv ist erst durch den tän-

delnden Dichter dazu erfunden (vgl. auch MICKIEWICZ-Jahrbuch II. S. 142 ff.), es ist Phantasie, die nach Stimmung strebt.

Den Kontrast zwischen Frühling und Winter hat EICHENDORFF in seinem Gedichte „Winternacht“ (sämmtliche Werke Leipzig 1864 I. S. 607 f.), behandelt:

Verschneit liegt rings die ganze Welt,
Ich hab' nichts, was mich freuet,
Verlassen steht der Baum im Feld,
Hat längst sein Laub verstreuet.

Der Wind nur geht bei stiller Nacht
Und rüttelt an dem Baume,
Da rührt er seine Wipfel sacht
Und redet wie im Traume.

Er träumt von künft'ger Frühlingszeit,
Von Grün und Quellenrauschen,
Wo er im neuen Blütenkleid
Zu Gottes Lob wird rauschen.

EICHENDORFF stellt das Erlebnis einfach hin, indem er den Kontrast andeutet; aber wir ahnen, dafs hinter seiner Vorstellung etwas Tieferes stecke, dafs der Vorgang nur symbolisch sei. Geradezu symbolisierend ist seine Phantasie „Winter“ (HEINRICH MEISNER. Gedichte aus dem Nachlasse des Frh. JOS. VON EICHENDORFF, Leipzig 1888 S. 33).

Der Dichter kann denselben Kontrast nicht wie hier von der Zukunft, sondern von der Vergangenheit ausführen, also nicht: jetzt ist es Winter, aber es wird wieder Frühling, sondern: jetzt schneit es, aber einst war es Frühling. Diese Form zeigt uns das Gedicht „Winter“ von ALFRED FRIEDMANN (Gedichte Leipzig 1882 S. 249):

Es ist gekommen über Nacht
Ein Blütenmeer voll Flocken,
Und hat bedeckt mit seiner Pracht
Die Kuppeln über Glocken.

Das goldne Kreuz am Stephansturm,
Das Dach dem Vorstadtschläfer,
Vom letzten Herbst den letzten Wurm,
Den Schild vom letzten Käfer.

Mit Lilien hat sie sich umkränzt,
Die soviel Blut getrunken,
Die Erde; myrtensternumglänzt,
Scheint sie in Schlaf versunken.

Im Prater weifs ich eine Stell',
Wo mich mein Liebchen küfste —
Dort liegt der Schnee so weifs und hell . . .
Wenn sie vom Ort noch wüfste!! —

Dem Dichter fällt beim Erlebnis zuerst das Nächstliegende ins Auge: es schneit; seine Gedanken ziehen vom Schnee auf dem Stephansturm zur Vorstadt, endlich in den Prater, dabei kommt ihm ein Ereignis seines Lebens in den Sinn, und er führt aus: auch die Stelle sei bedeckt mit Schnee, wo ihn die Geliebte küfste, sie aber hat auch die Erinnerung daran verloren. Der Dichter hat dieses Motiv nicht genug vorbereitet, die melancholische Schlufswendung pafst zu dem hellen Eingangsaccorde nicht recht: die innere Form fehlt.

Robert Hamerling hat in seinem „Winterlied“ (Sinnen und Minnen, Hamburg [3] 1870 S. 210 f.) auch so die Gegenwart und die Vergangenheit kontrastiert, aber in seiner kokett-liederlichen Weise:

O Erde, schöne Sünderin
Im weifsen Büfserkleid,
Nun büfsest du die Sünden
Der grünen Sommerzeit!

Damit ist das Thema gegeben, das in den folgenden Strophen im Detail durchgeführt wird, allein hiedurch empfangen wir den Eindruck des Gesuchten, Gezwungenen, Unwahren.

Für jeden Sommersonnenstrahl,
So traut und liebeheifs,
Bohrt jetzt ins Herz der Winter
Dir einen Speer von Eis.

Für jedes Liebeswort, das dir
Der West gerauscht ins Ohr,
Schnaubt eine Bufsepredigt
Dir jetzt der Winde Chor.

Für jede Blüte, die du trugst
An Baum und Strauch mit Lust,
Wirft eine kalte Flocke
Der Nord dir an die Brust.

Der Lenz, der flücht'ge Buhle dein —
Von all' dem süfsen Glück,
Den tausend Liebespfändern,
Was liefs er dir zurück?

Er ging und liefs dich nackt und blofs,
Und, neuer Liebe froh,
Fern bei den Antipoden
Wohl schwärmt er irgendwo.

O Erde, schöne Sünderin
Im weifsen Büfserkleid,
Wie büfsest du die Sünden
Der grünen Sommerzeit!

Wie oft du schöne Sünderin,
Hast du schon so gebüst!
Und hast den flücht'gen Buhlen
Doch wiederum geküfst!

So oft der Buhle wiederkehrt,
Der junge Liebesthor,
Bist du die alte Thörin,
Und treibst es wie zuvor!

Die letzten drei Strophen bringen einen echt HEINEschen Witz, der Anthropomorphismus ist so gesucht als möglich. Das ist keine Stimmung, welche der Dichter erlebte und nun in uns zu erregen sucht, das ist ein erklügeltes, gemachtes Motiv, eine Phantasie. Aber klar wird, dafs er dabei bemüht ist, in einer Allegorie eine Idee darzustellen. Ähnlich geht FREILIGRATH vor, dessen merkwürdiges Gedicht „Schneeball und Frostblumen" erst BUCHNER (I. S. 61 ff.) wieder abdrucken liefs: es ist für FREILIGRATH überaus charakteristisch:

Wenn der Frost, der kluge Gärtner,
Kommt, die Scheiben zu bekränzen.
Und am Fenster, kraus und seltsam,
Die gefrornen Blumen glänzen,

Strömt dann nicht ein wonnig Wehen
Und ein lindes, laues Locken
Und ein warmer Frühlingsodem
Aus den kalten Blumenglocken?

Werden die phantast'schen Formen
Nicht zu Rosen, Hyazinthen?
Übergiefst die weifsen Kelche
Nicht der Zauber bunter Tinten?

Scheucht ein mildes, duft'ges Hauchen
Nicht des Winters bitt're Kälte?
Wird des Zimmers weifse Decke
Nicht zum blauen Himmelszelte?

Wird die kleine, traute Stube
Nicht ein weiter Frühlingsgarten,
Reich an Blumen, reich an Mädchen,
Die der Blumen sorgsam warten?

Tönt es nicht, als rauschten Blätter,
Tönt es nicht, als surrten Immen?
Tönt es nicht, wie das Geschmetter
Von zehntausend Vogelstimmen?

Also wie dem frommen Dichter
Mitten in des Winters Schweigen
Aus den starren Frostgebilden
Blumen, schön und bunt, ersteigen:

Wie die Vöglein ihn umsingen,
Wie die Falter ihn umgaukeln,
Wie die kleinen Elfenkinder
Sich in seinen Locken schaukeln,

Also mag im lust'gen Lenze
Auch der Winter ihn umfrieren,
Und der grüne Glanz der Fluren
Sich in Flockensturm verlieren.

Träumend lieg' ich auf dem Rücken
Unterm grünen Schneeballstrauche,
Und die weifsen Blumenbälle
Schwanken in der Lüfte Hauche.

Frostgeborne Fensterblumen
Senden leises Frühlingsahnen,
Und ein duft'ger Blüthenschneeball
Mag an Sturm und Winter mahnen.

Wahrlich! Schon erblick' ich Flocken!
Traun! es starren schon die Bäche!
Glitzernd in dem Strahl des Mondes
Ruht die weite, weifse Fläche.

Und beschneit sind alle Dächer;
Alles ist so licht, so helle!
Auf dem Eise tönt der Schlittschuh,
Sausend fliegen Flockenbälle.

Pelzverhüllte, rüst'ge Männer
Wandeln rasch, mit weiten Schritten,
Und ich spanne meinen Renner
Vor den leichten, flücht'gen Schlitten.

Seinen Hals, den schön gekrümmten,
Hebt er, dafs der Mähne Ringeln
Flattern; dafs die rein gestimmten
Glöcklein hell wie Silber klingeln.

Willig läfst er mir die Zügel,
Und gehorsam meinem Rufe
Auf dem glatten Schollenspiegel
Tanzt das Doppelpaar der Hufe.

Schneidend wehn des Winters Winde
Um uns her im Vorwärtseilen;
Aus des Rosses weiten Nüstern
Steigen blaue Dampfessäulen.

Meinen jungen Schnurrbart zieren
Reif und winterliche Zacken;
Doch ein ew'ger Frühling lächelt
Vor mir auf dem schönsten Nacken.

Denn im Schlitten, weich auf Polstern,
Sitzt die Schönste aller Schönen,
Der die Glocken meines Herzens
Und des Schlittens Glocken tönen.

Wonne, Wonne! meine Hände,
Die des Renners Wildheit zähmen,
Ruhn auf ihren weifsen Schultern,
Die den weifsen Schnee beschämen.

Wonne, Wonne, oft berühr' ich,
Wie durch Zufall ihre Wangen,
Zwischen meinen Zügeln sitzt sie,
Wie in einem Netz gefangen:

Wendet jetzt das Haupt zurücke
Mit der Freude lichten Blicken,
Nickt und lächelt, dafs die Federn
Ihres Hutes schwankend nicken;

Horcht errötend meinen Bitten —
Niemand lauscht zu dieser Stunde! —
Und das süfse Recht der Schlitten
Üb' ich aus auf ihrem Munde.

Und der Schlitten wird zum Tempel,
Wird zum stillen Heiligtume —
Wär's doch Wahrheit, weifser Schneeball,
Winterliche Sommerblume!

Der Dichter gestaltet Kontraste: bald sind wir im Winter, bald im Sommer, wir wissen kaum, ob sich der Winter in den Sommer oder der Sommer in den Winter verwandelt; was er vorführt, das sind Phantasien, kühn ersonnen, halb gedacht und halb empfunden; auch FREILIGRATH ist ein Phantasiedichter. Vom Erlebnis des Schneefalles geht er aus, aber die Phantasie spiegelt ihm gleich alles Mögliche vor, und im bunten Wirrsal schwirrt dies an uns vorüber.

An FREILIGRATH gemahnt uns ANASTASIUS GRÜNS „Winterabend“ (I. S. 192):

Eisblumen, starr, krystallen an den Scheiben,
Wie ein Gehege vor der Sturmnacht Tosen,
Sie flüstern mir, indefs sie Flimmer stäuben:
Wir sind die Geister schöner Frühlingsrosen!

Schneeflocken wirbeln hin mit weifsem Glanze!
Es pochen leis' ans Fenster die versprühten,
Mir lispelnd flüchtig im Vorübertanze:
Wir sind die Geister duft'ger Frühlingsblüthen!

Gefühle steigen auf in meiner Seele,
Wie beim Verklingen ferner Sterbeglocken,
Die bange Wemuthseufzer meiner Kehle
Und reiche Thränen meinem Aug' entlocken;

Sie aber singen sanft mir ins Gemüthe:
Wir sind die sel'gen Geister deiner Lieben,
Mit denen du durchwallt des Frühlings Blüthe,
Auf deren Grab nun diese Flocken stieben!

Auch die beiden Gedichte „Im Schlitten“ (II. S. 11 ff.) behandeln das Motiv Freiligraths, im ersten die Schlittenfahrt mit einer Beschreibung der Winterpracht, aber seine Gedanken fliegen dem Röfslein voraus nach dem Süden,

Wo die Lüfte lauer wallen,
Wo die Sonne goldner glänzt,
Wo die götterreichen Hallen
Frühling schon mit Blumen kränzt.

Im zweiten führt ihn die Erinnerung aus dem Schnee des Nordens nach dem Gestade Sorrents, wo er sich vor einem Jahre nach dem Schnee des Nordens sehnte, während er jetzt vom Blütenschnee träumt:

Schüttle von der müden Schwinge
Eisgestöber, Blüthenschnee!
Sehnsucht geht im ew'gen Ringe,
Im Genufs auch lauscht ihr Weh.

Wieder anders ist der Kontrast in einem Liede des Grafen Schack (I. S. 240) „Winternacht“:

Mit Regen und Sturmgebrause
Sei mir willkommen, Decembermond,
Und führ' mich den Weg zum traulichen Hause,
Wo meine geliebte Herrin wohnt!

Nie hab' ich die Blüthe des Maien,
Den blauenden Himmel, den blitzenden Thau
So fröhlich gegrüfst wie heute dein Schneien,
Dein Nebelgebräu und Wolkengrau.

Denn durch das Flockengetriebe,
Schöner, als je der Lenz gelacht,
Leuchtet und blüht der Frühling der Liebe
Mir heimlich nun in der Winternacht.

Dem Dichter fällt vielleicht beim Schneefall ein bestimmtes Ereignis ein, welches er gestaltet. Uhland etwa denkt der „Winterreise“ (S. 59):

Bei diesem kalten Wehen
Sind alle Strafsen leer,
Die Wasser stille stehen,
Ich aber schweif' umher.

Die Sonne scheint so trübe,
Mufs früh hinuntergehn;
Erloschen ist die Liebe,
Die Lust kann nicht bestehn.

Nun geht der Wald zu Ende,
Im Dorfe mach' ich Halt;
Da wärm' ich mir die Hände,
Bleibt auch das Herze kalt.

Hier ist das Erlebnis stimmungsvoll aber symbolisierend gestaltet, während das Lied von Justinus Kerner „Im Winter" (I. S. 57 f.) aus dem Erlebnis zur Stimmung strebt.

Als meine Freunde,
Die Bäume, noch blühten,
Rosen und Feuer-
Lilien glühten,
Waren die Menschen
All' mir bekannt,
War mir die Erde
Lieb und verwandt.

Jetzt, wo die Freunde,
Die Bäume, gestorben,
Jetzt, wo die Lieben,
Die Blumen verdorben,
Stehen die Menschen
Kalt auf dem Schnee,
Und was sie treiben,
Macht mir nur weh.

Eine bestimmte Situation behandelt ein anderer Stimmungsdichter Wilhelm Müller in dem Gedicht „Erstarrung" seiner „Winterreise":

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heifsen Thränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüthe,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blafs!

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin
Schmilzt je das Herz mir wieder
Fliefst auch ihr Bild dahin.

Eine andere Situation behandelt in derselben Weise sein Gedicht „Wasserfluth"; sein „Muth" giebt einer trotzigen Stimmung Ausdruck u. s. w.

Mein Vorrat ist noch nicht erschöpft, noch könnte ich den Horazianer Samuel Gotthold Lange vorführen, der in seiner „Einladung an Hr. Meier" den Schneefall („Es trägt schon Boreas steubernde Flocken") nur als Anlafs zu einem freundschaftlichen Convivium ansieht, wie etwa Horaz die Sommerglut; ich vermöchte Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg auf einem Winterritt vorzuführen („Winterlied" in Boies Ausgabe 1795 S. 182 f.), wir könnten Franz Stelzhamer bei einer „Winter-Wanderung" begleiten (Ausgewählte Dichtungen hg. von Rosegger 1884 III. S. 372 ff.), oder Karl Stieler bei seiner „Nächtlichen Fahrt" (Ein Winter-Idyll 1885 S. 13 f.) Mit Alfred de Vigny (*La neige*) könnten wir Geschichten lauschen, *quand la neige est épaisse et*

charge un sol glacé! mit VICTOR HUGO (*Pour les pauvres*) des Armen gedenken, welchem der Schnee wehthut, während sich der Reiche bei Winterfesten wohl sein läfst. Wir dürften CONRAD FERDINAND MEYER (Gedichte Leipzig 1882 S. 175 Weihnacht in Ajaccio) nach Italien folgen, um „durch paradiesisch warme Lüfte“ die Weihnachtsglocken tönen zu hören und „von weifsen Flocken“ zu träumen. Der „Bauersmann zu Badenheim, bei Kreutznach“ ISAAK MAUS würde uns sagen, was der Deutsche im „Winter 1805“ fühlte (Lyrische Gedichte Mainz 1821 S. 99 f.), Graf PLATEN vielleicht satirisch vorseufzen („Winterseufzer.“ REDLICH I. S. 42) oder ein Liebes- und Trinkliedchen anstimmen („Küsse und Jahreszeiten“ IV. REDLICH I. S. 406):

Welch ein Schneegestöber!
Was für dichte Flocken!
Zapfen sieht man eisig
An den Dächern stocken,
Helles Wasser träufelt
Mir von Hut und Locken,
Aber da die süfsen,
Guten Vesperglocken
Mich zum Kufs der Liebe
Wunderlieblich locken,
Bleibe selbst nicht einmal
Unsre Lippe trocken!

Oder PLATEN geleitete in die „leeren Fluren“ (I. S. 330) oder vertröstete „die kleine Knospe“ auf den Frühling. MICKIEWICZ zeigte uns „die Schlüsselblume,“ die zu früh gekommen, während „Mitternacht noch so kalt weht.“ CHAMISSO „Der erste Schnee“ (I. S. 78) könnte die Hoffnung auf „neue Wonne“ erregen, während der Schnee fällt; GOTTFRIED KELLER (Gedichte S. 61) „Erster Schnee“ im Schnee Lieben und Hassen begraben und der Seele „Wintersruh“ wünschen, damit nur mehr die Liebe geweckt werde, oder „Im Schnee“ (S. 61 f.) von dem stockenden äufseren Leben auf ein „nie versiegendes“ inneres verweisen, oder „Trauerweide“ (S. 89 f.) das sterbende Mädchen vorführen, während „es schneit und eist den ganzen Tag“ oder „Winterabend“ (S. 103) einen grotesken Vergleich der „schneeverhüllten“ Erde mit einer Leiche darstellen. LUDWIG AUGUST FRANKL (Ges. poet. Werke I. S. 100 f.) liefse wie GRÜN die niemals rastende Sehnsucht ertönen, die vom Schnee des Nordens nach der Pracht des Südens und aus dem grünen Süden nach „des Nordens rauhen Fernen“ schmachtet. GEIBEL (III. S. 119 f.) starrte thränenlos vom Fenster in die Nacht,

während „dichtflockig niederweht der Schnee" und dächte seiner dahingeschiedenen Ada in schneidendem Schmerze. Burns endlich (Winter. A Dirge S. 115. Bartsch S. 257 f.) führte aus Wintersturm und Eis zu Gott und flehte: *Since to Enjoy thou dost deny, Assist me to Resign.*

Aber alle diese Gedichte könnten uns nur immer von neuem lehren, dafs jeder Dichter dasselbe Erlebnis auf seine besondere Weise gestaltet.

Einer Möglichkeit wurde jedoch bisher nicht gedacht, obwohl sie häufig eintreten kann. Wir haben gesehen, dafs der Dichter beim Schneegestöber des künftigen Blühens gedenkt.

> *Und dräut der Winter noch so sehr*
> *Mit trotzigen Geberden,*
> *Und streut er Eis und Schnee umher,*
> *Es mufs doch Frühling werden.*
>
> (*Geibel. Ges. Werke I. S. 197 f.*)

dafs er Winter und Sommer kontrastiert; es kann aber vorkommen, dafs er die traurige Gegenwart ganz vergifst, und nur in der seligen Erinnerung schwelgt, also mitten im Schneewirbeln den Sommer besingt. Uhland läfst sich im Kolleg einmal, wie folgt, vernehmen (Holland S. 35): „Mailieder im strengen Winter! Ich habe schon öfters bemerkt, dafs Herausgeber ästhetischer Tagblätter die Gedichte, welche sie mittheilen, gerne den Jahreszeiten und dem Mondenwechsel anpassen. Am 1. Mai einen Frühlingsgesang, am 1. Dezember ein Winterlied. Die Poesie liebt allerdings, Hand in Hand mit der Natur zu gehen, folgt ihren unmittelbaren Eindrücken und spiegelt die Erscheinungen derselben zurück. Aber sie hat auch wieder ihre Witterung für sich, sie fühlt den Frühling oft am innigsten mitten im Winter, sie schafft im Dezember den Mai . . . ." Wir wissen, dafs Uhland selbst nicht alle Frühlingslieder mit dem Kalender übereinstimmend sang. Und doch sind sie erlebt. Das Erlebnis — Schneegestöber — ruft als Gegenbild den Frühling hervor, und dieses wird vom Dichter gestaltet. Wir werden diese Erscheinung noch näher zu betrachten haben und „Umkehrung" nennen.

Wir sind ausgegangen von der Thatsache, dafs ein Dichter „bei fallendem Schnee" den Keim zu einem Gedichte fand; sogleich blieb bei der poetischen Gestaltung das eigentliche Erlebnis fort, in den Versen wurde des Schnees nicht gedacht; dann

verfolgten wir dasselbe Erlebnis durch eine Reihe von Gedichten und beachteten, wie sich jeder Poet entsprechend seinem innersten Wesen anders mit ihm abfand; hier bei UHLAND sind wir zur völligen Umkehrung gekommen. Unser Beispiel zeigt also die verschiedenen Wandelungen eines und desselben Erlebnisses und lehrt uns einige Hauptbegriffe kennen, welche weiterhin immer wieder begegnen werden. Erlebnis, Befruchtung, Keim, inneres Wachstum, (innere Form, innerer Abschlufs) und Geburt haben wir deutlich unterscheiden können, wie an einem Typus. Man wird nun auch ahnen, wie gerade die „Befruchtung“ die Dichterindividualitäten von einander scheidet. Wir sprachen von grübelnden, personifizierenden, konstatierenden, improvisierenden, kontrastierenden, von Stimmungsdichtern etc. etc. Überall wurde erst durch den Dichter aus dem Erlebnis der Keim zu einem Gedichte. Wir werden natürlich auf alles noch im einzelnen zurückkommen, dann werden wir auch sehen, dafs die verschiedenen Arten der Befruchtung, welche wir kennen lernten, sich auf einige Grundtypen zurückführen lafsen, was bei dem besonderen Charakter der Schneegedichte nicht deutlich zu machen war. In dieser Einleitung handelte es sich mir nur darum, vorläufig an éinem Beispiele zu zeigen, was im weiteren Verlaufe der Untersuchung getrennt betrachtet werden mufs. Hoffentlich gelingt es der nun folgenden Darstellung aller einzelnen Momente trotzdem, den Zusammenhang nicht aus den Augen zu verlieren und über dem Detail nicht das Gemeinsame zu vergessen. Es läfst sich leider nicht anders vorgehen als zerlegend und zergliedernd, aber der Eindruck des Zerreifsens sollte vermieden werden. Der Überblick in diesem ersten Kapitel enthält eigentlich die Schlufsergebnisse der ganzen Untersuchung, mufste jedoch notwendig den Beginn machen, damit die weiteren Kapitel nicht in eine Reihe von Einzelheiten zerflattern.

Zweites Kapitel.

Das Erlebnis.

What is not visible to a poet's eye?
Samuel Rogers.

Ach, was mag die Quelle
Deiner Lieder sein?
Anger, Berg und Welle?
Wolkenflucht und Hain?
Der Liebesinbrunst Macht? Unkenntnis aller Pein?
Shelley.

1. Allgemeines.

Der Mensch lebt zwar aus sich selbst, aber nur die äufseren Eindrücke geben ihm das Bewufstsein seines Lebens. Hebbel.

Minister STEIN verglich GOETHE mit einer Glaskugel an der Strafse, in der sich alles abspiegelt, was vorüberfährt; ein englischer Kritiker schrieb GOETHE „*panoramic ability*" zu, wofür dieser „allerschönstens" dankte (Sprüche in Prosa Nr. 246). Damit ist aber nur für éinen Dichter in höchstem Mafse das ausgesprochen, was in engeren Grenzen jedem Dichter eigen ist; jeder Dichter hat etwas von der Glaskugel an sich, auch insofern als es Dichter giebt, welche nicht nur treu oder verschönt, sondern auch verzerrt wiedergeben, was an sie herantritt; jeder ist dem Spiegel ähnlich, welcher das Bild der umgebenden Welt in seiner Weise zurückwirft. Freilich hinkt auch dieser Vergleich, denn an der Glaskugel, am Spiegel haftet keines der Bilder, sondern es verschwindet so rasch, als es erschienen; der Dichter aber kann das einmal erregte Bild wieder erneuen, immer wieder herstellen, er gleicht in dieser Hinsicht der empfindlichen Platte, auf welche das Licht die Bilder zeichnet: nicht ein Zug geht verloren, nicht ein Blitz war vergebens; mit überfeiner Treue bewahrt der Dichter alles, was an ihm vorüberzog; wie er es bewahrt, ist das Geheimnis seines Wesens, dafs er es bewahrt, ist eine glückliche Gabe der Natur, die ihn empfindlicher gemacht hat als alle übrigen Menschen. „Wir sind Spiegel mit Gefühl und Bewufstseyn für die Bilder, die wir in uns aufnehmen," gesteht HEBBEL (II. S. 106).

Im Dichter sind jene drei Eigenschaften vereinigt, von welchen Goethe spricht: „Den Stoff sieht Jedermann vor sich; den Gehalt findet nur Der, der etwas dazu zu thun hat, und die Form ist ein Geheimnis den Meisten“ (Sprüche in Prosa Nr. 248); der Dichter sieht den Stoff, findet den Gehalt und kennt das Geheimnis der Form, dies unterscheidet ihn von uns gewöhnlichen Menschen. Goethe hat dies einmal ausdrücklich in den Worten seiner „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans“ (Hempel 4, 282) anerkannt: „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff giebt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewufstlos begegnen beide einander, und zuletzt weifs man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre. Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, dafs Form, Stoff und Gehalt sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen.“

„Den Stoff giebt ihm die Welt nur allzu freigebig“; wie lautet aber ein anderer Spruch Goethes (Nr. 793): „Die Natur auffassen und sie unmittelbar benutzen, ist wenig Menschen gegeben“. Und Goethe mahnt die jungen Dichter: „Fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte Euch gefördert habe!“ (Hempel 29, 231) und meint: „Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge“ (ebenda).

Wollen wir das Wesen der dichterischen Schöpfung erforschen, dann müssen wir unser Augenmerk zuerst auf den Stoff richten. Die Welt giebt ihn, aber auf welchem Wege? Diese Frage läfst sich wohl auch für den Dichter mit den Worten Goethes beantworten, welche freilich nur für die Wissenschaft ausgesprochen sind („Geschichte der Farbenlehre!“ Hempel 36, 92): „Es giebt zweierlei Erfahrungsarten: die Erfahrung des Abwesenden und die des Gegenwärtigen. Die Erfahrung des Abwesenden, wozu das Vergangene gehört, machen wir auf fremde Autorität, die des Gegenwärtigen sollten wir auf eigene Autorität machen.“ Hier ist vom Erfahren die Rede, aber wir erfahren nur, was wir erleben (Grimm im Wörterbuch 3, 790), noch unsere Dichter kennen diese Identität:

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag.

Wir erfahren nur das, was auf irgend eine Weise in unser Leben eintritt. Die Welt giebt dem Dichter freigebig den Stoff durch die Erfahrung, wir können noch näher sagen, der Stoff tritt in das Leben des Dichters, ist sein Erlebnis.

Alles, was an der Glaskugel vorüberfährt und sich in ihr spiegelt, tritt, um anthropomorphisch zu sprechen, gleichsam in ihr Leben ein, ist ihr Erlebnis. Wir sehen aber sogleich bei diesem übertragenen Gebrauche, dafs wir nur das als Erlebnis auffassen, was irgendwie Eindruck macht, was nicht spurlos am Erlebenden vorübergeht. „Das Erlebte weifs Jeder zu schätzen, am meisten der Denkende und Nachsinnende im Alter; er fühlt mit Zuversicht und Behaglichkeit, dafs ihm das Niemand rauben kann" (Goethe, Sprüche in Prosa Nr. 1037). Nur das Erlebnis, welches wir wahrgenommen haben, ist für uns von Bedeutung, nicht was an uns vorüber-, sondern was in uns eingegangen ist. Dem äufseren mufs ein innerer Vorgang entsprechen.

Im weitesten Verstande des Wortes ist aber sowohl das mein Erlebnis, was ich durch meine Sinne aufgenommen habe, als das, was ich durch Tradition vermittelt erhalte; in jenem Falle mufs ich direkt auffassen, im zweiten Falle wird mir bereits eine Auffassung nahegebracht. Beides aber bewahre ich im Gedächtnis. Freilich wird das von mir direkt Aufgefafste fester haften, weil es gröfserer Anstrengung, erhöhter Thätigkeit von meiner Seite bedurfte; das éine Mal gewinne ich selbstthätig Resultate, das andere Mal nehme ich sie fertig herüber.

Es fragt sich nun, wie verhält sich die Sache beim dichterischen Erlebnis? Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir sagen: Alles, was die dichterische Phantasie zur Thätigkeit anregt, heifst: Erlebnis.

Das dichterische Erlebnis kann nun wieder doppelter Natur sein, entweder direktes oder indirektes.

Direktes Erlebnis ist alles, was der Dichter selbst wahrnimmt, indirektes dagegen, was ihm durch andere oder auf einem Umwege zukommt. Den Schneefall mufs man als direktes Erlebnis eines Dichters in gemäfsigter Zone bezeichnen, einen Wüstensturm dagegen als indirektes, wenn der Dichter niemals in der Wüste war. Dem „Berglied" von Schiller liegt ein indirektes Erlebnis zu Grunde, weil er, wie wir wissen, niemals den Boden der Schweiz betrat, sondern ausschliefslich durch Fäsis Beschreibung geleitet war (Goedeke XI. S. 460), während dagegen das Goethesche

„Schweizerlied“ ein direktes Erlebnis zur Grundlage haben kann, unzweifelhaft jedoch GOTTFRIED KELLERS „Bergfrühling“ (Gesammelte Gedichte. Berlin 1883 S. 38) ein direktes Erlebnis zur Grundlage gehabt haben mufs. Dafs KÖRNER zu seinem „Schwertlied“ ein direktes Erlebnis benutzte, das lehrt uns seine Biographie, hätte dagegen GOETHE damals mit KÖRNER wetteifern wollen, dann wäre sein Erlebnis ein indirektes gewesen, aber — wie er zu ECKERMANN sagte (III. S. 217 f.): „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen — das wäre meine Art gewesen! Aus dem Bivouac heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen. Aber das war nicht mein Leben und nicht meine Sache, sondern die von THEODOR KÖRNER. Ihn kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu Gesicht gestanden hätte.“ Und GOETHE hatte den Krieg mit eigenen Augen geschaut, da er mit dem Herzog in die „Campagne“ gezogen war. Im Jahre 1870 weigerte sich FREILIGRATH, ein Kriegslied anzustimmen, indem er sagte: „zum Kampfe rufen soll nur, wer selbst mitziehen kann. Ich bin aber nicht mehr Kombattant“ (BUCHNER II. S. 409), und FREILIGRATH hat doch sonst überaus häufig ein indirektes Erlebnis benutzt. SCHILLER folgt in seinem Gedichte „Die Schlacht“ einem indirekten Erlebnis, welches dem Soldatenkinde freilich nicht fern lag, das heifst, er verwertet das Erlebnis eines anderen, der es ihm erzählt hatte; aus der Luft gegriffen ist auch die Grundlage seines Gedichtes nicht.

Das direkte Erlebnis mufs übrigens noch genauer erforscht werden, denn wir werden sogleich sehen, dafs es dem Dichter auf zwei Wegen nahen kann. Entweder geht der Weg in die Phantasie durchs Gefühl oder durch den Gedanken; wir werden das eine Mal von einem Gefühls-, das andere Mal von einem Gedankenerlebnisse sprechen. Dafs beide Wege gewissermafsen identisch sind, lehrt uns die Physiologie, denn in beiden Fällen werden die Nerven erregt und leiten diese Erregung ins Gehirn; beide Male wird also ein Reiz auf das Gehirn verursacht und dies hat zur Folge, dafs der Dichter sich dichterisch angeregt fühlt.

Wenn die Liebe über den Dichter kommt, so ist sie sein direktes Erlebnis: sein Lust- oder Unlustgefühl wird erregt;

entzündet dies seine Phantasie, so daſs ein Liebesgedicht entsteht, werden wir sagen: seinem Gedichte liegt ein Gefühlserlebnis zu Grunde. Betrachten wir einmal GOETHES Lied: „Rastlose Liebe“ (I. S. 84):

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Hier sehen wir die heftige Bewegung des Dichters durch Schnee und Regen in gebirgiger Gegend, bei kochenden Nebeln. Auch wenn wir gar nichts weiter aus anderen Quellen wüſsten, sähen wir die Situation des Dichters deutlich vor uns. Wir werden diese Schilderung: Situationseingang nennen. Der Dichter beschreibt nicht, sondern deutet in lebendiger Gegenwart seine Umgebung an. Diese Strophe ist also nur eine Einleitung, zeichnet nur die Situation, in welcher der Dichter lyrisch angeregt war.

Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen!
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Bei dem Ritt durch Wald, Nebel und Schnee drückt nun GOETHE seine Gefühle aus, Gefühle und nicht Gedanken, denn nicht ein logischer Prozeſs wird uns vorgeführt, nicht Verstandesarbeit, sondern die feinen Regungen des liebenden Herzens, des Schwankens zwischen Lust- und Unlustgefühlen. Nicht „der auftauchende Gedanke der Flucht“, wie VON LOEPER (HEMPEL [2]II. S. 309 f.) sagt, nicht „wunderbare Gedanken“ sind ausgesprochen, sondern ein bewegter Seelenzustand des Dichters. An die STEIN schreibt er kurz vor oder kurz nach Abfassung des Gedichtes am gleichen Tage (Briefe III. S. 58): „Mir gehts zu wunderbar“, damit bezeichnen wir nicht Gedanken, sondern Gefühle, und dies drückt

auch unser Gedicht aus. Wir erfahren nun aus anderen Quellen, daſs GOETHE sich damals bei Schnee (Briefe III. S. 58) im Thüringer Walde befand und zwar in wunderbarem Gemütszustand: „mir ist lieb, daſs ich weg bin. Ich weis nicht gestern früh! was es machte mir ward weh bey Ihnen — Nun weis ich nicht wann ich wiederkomme!“ So schreibt er der STEIN (III. S. 56). Wir dürfen demnach sagen, seinem Gedichte liege ein direktes Erlebnis zu Grunde, welches auf dem Wege durchs Gefühl in seine Phantasie drang; wir haben es mit einem Gefühlserlebnis zu thun.

Vergleichen wir nun ein etwas ähnliches Gedicht SCHILLERS, „Der Kampf“, hervorgegangen aus dem umfangreicheren „Freigeisterei der Leidenschaft. Als Laura vermählt war im Jahr 1782“ (vgl. GOEDEKE IV. S. 23 f.):

Nein, länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordre, Tugend, dieses Opfer nicht.

Geschworen hab' ich's, ja, ich hab's geschworen,
Mich selbst zu bändigen.
Hier ist dein Kranz, er sei auf ewig mir verloren,
Nimm ihn zurück und laſs mich sündigen.

Zerrissen sei, was wir bedungen haben!
Sie liebt mich — deine Krone sei verscherzt!
Glückselig, wer, in Wonnetrunkenheit begraben,
So leicht, wie ich, den tiefen Fall verschmerzt!

Sie sieht den Wurm an meiner Jugend Blume nagen
Und meinen Lenz entflohn,
Bewundert still mein heldenmüthiges Entsagen,
Und groſsmuthsvoll beschlieſst sie meinen Lohn.

Miſstraue, schöne Seele, dieser Engelgüte!
Dein Mitleid waffnet zum Verbrechen mich.
Gibt's in des Lebens unermeſslichem Gebiete,
Gibt's einen andern, schönern Lohn als dich?

Als das Verbrechen, das ich ewig fliehen wollte?
Tyrannisches Geschick!
Der einz'ge Lohn, der meine Tugend krönen sollte,
Ist meiner Tugend letzter Augenblick!

Halten wir uns an das Gedicht und sehen wir von allen Fragen nach LAURA, ihrem Verhältnisse zu SCHILLER etc. ab. Neigung und Pflicht, Tugend und Leidenschaft sind im Kampfe. Er will sich überwinden, will resignieren; sie, die Geliebte, will ihn dafür belohnen; er kennt aber keinen schöneren Lohn als die Geliebte selbst, so daſs die Krönung seiner Tugend gerade der Verlust

seiner Tugend wird. Der Dichter führt uns also einen *circulus vitiosus* vor: Verzicht auf die Geliebte verdient Lohn, Lohn ist aber nur die Geliebte, also ist Lohn für das Verzichten nur das Erlangen der Geliebten. Das Gedicht läuft auf die pikante Antithese hinaus: „Der einz'ge Lohn, der meine Tugend krönen sollte, Ist meiner Tugend letzter Augenblick.“ Schiller stellt durchaus Erwägungen an, er macht einen spitzfindigen Gedankenprozeſs durch, ein logischer Widerspruch entzündet seine Phantasie. Nun gehört gerade der Kampf zwischen Leidenschaft und Tugend zu Schillers Lieblingsvorstellungen, zur „Familie seiner Begriffe“: wir kennen die Veranlassung unseres Gedichtes nicht, dürfen aber bei dem groſsen Werte, welchen Schiller gerade auf dieses Gedicht, wie auf das folgende: „Resignation“ legte, ein Lebensverhältnis als Grundlage annehmen, also ein Erlebnis. Es hat jedoch nicht sein Gefühl erregt, sondern Gedanken in ihm geweckt, und von dieser Seite aus senkt sich der Keim zu einem Gedicht in seine Phantasie: wir müssen sagen, sein Gedicht hat ein: Gedankenerlebnis.

Die Gedanken spielen die ganz gleiche Rolle, wie die Gefühle, für die Phantasie des lyrischen Dichters, nur wird das Gedankenerlebnis einer stärkeren Durcharbeitung bedürfen, um poetisch zu werden, um das rein Verstandesmäſsige, Logische abzustreifen, es wird eher ein unaufgearbeiteter Rest des Erlebnisses übrig bleiben, als beim Gefühlserlebnis. Wir werden den Unterschied zwischen Gefühls- und Gedankenerlebnis noch weiter zu erforschen haben, müssen aber festhalten, daſs beide direkte Erlebnisse sind. Es bedarf keiner fremden Vermittelung, um dem Dichter das Erlebnis zu verschaffen. Die Liebe erregt ihm Gefühle wie Gedanken, und beide werden zu Gedichten. Aber die Liebe ist ein direktes Erlebnis des Dichters, ganz anders als etwa der Löwenritt für Freiligrath.

Weder die Gefühle noch die Gedanken des Menschen hängen in der Luft, beide müssen erregt werden, es bedarf eines Erlebnisses von auſsen, damit wir fühlen oder denken, „nur durch Reibung, durch einen Gegenstand“ wird Gefühl wie Gedanke geweckt (Hebbel, Tagebuch II. S. 77), weder Gedanke noch Gefühl sind unabhängig. Dem erregenden Erlebnisse, welches von auſsen kommt, entspricht eine Wirkung im Innern des Menschen, welche wir gleichfalls Erlebnis nennen, wir müssen jedoch beide scharf als äuſseres und inneres Erlebnis aus einander halten.

Nicht jedem äufseren entspricht auch ein inneres Erlebnis, Goethe wurde trotz der Campagne in Frankreich nicht kriegerisch angeregt; nicht jedem äufseren Erlebnis entspricht sogleich ein inneres, wenigstens tritt es häufig erst bedeutend später zu Tage; nicht jedem äufseren Erlebnis entspricht bei jedem Menschen und zu jeder Zeit dasselbe innere Erlebnis; das innere kann entweder Gefühls- oder Gedankenerlebnis sein und erst diese regen die Thätigkeit des Dichters auf.

Wir müssen dabei Gefühls- und Gedankenerlebnis durchaus in eine Linie stellen: das thut auch Hebbel, wenn er einmal bemerkt (Tagebuch II. S. 76): „Wie ich mich in die Gedanken-, d. h. in die innere Erscheinungswelt stürze, denn Gedanken sind auch Erscheinungen, Formen, die ebenso entstehen und eben das bedeuten, was Sterne, Muscheln, Blumen, so stürzen sich andere in die äufsere, denn der Mensch kann nicht mit sich allein seyn, d. h. er kann nicht leer und tot sein, und aller Unterschied zwischen den Geistern beruht darauf, ob sie den Gegensatz in sich selbst hervorrufen können, oder ihn draufsen aufsuchen müssen.“ Und noch deutlicher (12, 228): „Lyrische Gedichte, sie mögen nun aus dem Geist oder aus dem Gemüth hervorgehen, sind Blumen.“

Wir werden stets das erregende Moment, mag es von welcher Seite immer herkommen, mit vollem Recht als Erlebnis des Dichters bezeichnen können.

Wenn aber Goethe den jungen Dichtern einschärft, bei jedem Gedichte zu fragen, ob es erlebt sei, so versteht er darunter natürlich nur das direkte Erlebnis, vielleicht sogar nur das Gefühlserlebnis. Für den jungen Dichter droht unzweifelhaft aus der Benutzung des indirekten Erlebnisses eine grofse Gefahr. Es ist sehr leicht möglich, dafs dabei nicht das Erlebnis durch Tradition gewonnen werde, sondern der lyrische Keim; der junge Dichter kann dem Wahne verfallen, er schöpfe nur die Anregung zu seinem Gedicht aus fremder Quelle, während thatsächlich seine Poesie eine ganz erlernte wird; der echte Dichter steht auch dem indirekten Erlebnisse mit voller künstlerischer Freiheit gegenüber und wird es wie das direkte gestalten, dem Anfänger dagegen kann es leicht geschehen, dafs er zum Nachahmer wird, nicht fremdes Gold durch eigene Arbeit neu münzt, sondern gemünztes Gold nur ausgiebt. Auch diesem Punkte werden wir unsere Aufmerksamkeit schenken, um die richtige von der unrichtigen, die

künstlerische von der stümperhaften Benutzung des indirekten Erlebnisses zu erfassen. Jetzt kam es nur darauf an, allgemein den Begriff: Erlebnis festzustellen.

Erlebnis nennen wir also jedes die dichterische Thätigkeit erregende Moment, *semen* zu künftigen Gedichten, noch nicht Keim solcher lyrischen Individuen.

---

2. Äufseres und inneres Erlebnis.

Denken, ja, und Fühlen sind
Echten Liedes Keime . . . .
Grillparzer.

Goethe macht einmal den feinen Unterschied (Sprüche in Prosa No. 1032): „Was Freunde mit und für uns thun, ist auch ein Erlebtes; denn es stärkt und fördert unsere Persönlichkeit. Was Feinde gegen uns unternehmen, erleben wir nicht, wir erfahren's nur, lehnen's ab und schützen uns dagegen wie gegen Frost, Sturm, Regen und Schlossenwetter oder sonst äufsere Übel, die zu erwarten sind." Nach diesen Worten ist ihm erleben und erfahren nicht dasselbe, dem Erfahren mufs ein innerer Vorgang folgen, damit es zum Erleben werde. Aber der Sprachgebrauch macht diesen feinen Unterschied nur selten mit, wir nennen nur jenen einen erfahrenen Mann, welcher das, was er erfuhr, in seinem Innern verarbeitet hat, und ein Buch mit dem Titel „Was ich erlebte", kann auch von dem berichten, was ich nur als unbeteiligter Augenzeuge mitmachte. Es ist demnach kein Verstofs gegen den Sprachgebrauch, wenn wir alles, was mit dem Dichter in Berührung tritt, als sein Erlebnis bezeichnen. Doch dürfen wir dabei nicht aufser Acht lassen, dafs dies nur ein äufseres Erlebnis ist, und wir noch nichts aussagen über den Prozefs, welchen es im Innern des Dichters hervorruft.

Selbstverständlich sind die äufseren Erlebnisse ganz unabhängig vom Menschen, durch Zufall ihm nahe gebracht; er kann sie nicht hervorrufen, kann sich aber auch in den meisten Fällen nicht vor ihnen schützen; sie überkommen ihn plötzlich, sein Wille hat keinen Einflufs auf sie. Nehmen wir das Nächstliegende, das jeder erleben kann: einen schönen Tag; ein solches Erlebnis ist sicher ganz unabhängig von uns und unserem Willen; es läfst

uns aber gleichsam nicht in Ruhe, sondern verlangt, dafs wir uns irgendwie zu ihm stellen. Unser Verhalten dem Erlebnis gegenüber mufs auf eine Weise zu Tage treten, ob wir uns dessen bewufst werden oder nicht. Am wahrscheinlichsten werden wir uns des schönen Tages freuen, doch ist es ganz gut möglich, dafs wir uns ein anderes Mal, wenn wir Regen wünschten, über den schönen Tag ärgern; unser Verhalten dem Erlebnis gegenüber ist, wie wir sehen, ein ganz ungleiches, aber gleichartiges, weil sich jedes Mal unser Gefühl äufsert. Dem äufseren Erlebnis entspricht ein innerer Vorgang, den wir auch wieder Erlebnis nennen, man sagt etwa: wir haben einen schönen Tag erlebt, wodurch wir zugleich unser Gefühl bei dem äufseren Erlebnis andeuten. Dem äufseren Erlebnis entspricht ein inneres Gefühlserlebnis, sei es Lust-, sei es Unlustgefühl.

Für uns existieren die äufseren Erlebnisse wirklich erst dann, wenn ihnen ein solches inneres Erlebnis entspricht; auch den Dichter regt nicht das äufsere, sondern das innere Erlebnis dichterisch an; in unserem Falle würde das innere Gefühlserlebnis auf die Phantasie des Dichters einwirken. Sein Lustgefühl steigert sich vielleicht zum Entzücken und „leuchtenden Blicks, mit verklärtem Gesicht“ ruft er:

Ei, Bäume, Wiesen, Bach und Hain
Und blauen Himmel und Sonnenschein!

Oder sein Unlustgefühl erhöht sich zum Unmut und er spricht aus:

Alles in der Welt läfst sich ertragen,
Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen.

Erforschen wir unseren Eindruck, dann erscheint es uns natürlich, dafs ein schöner Tag unser Lustgefühl erregt, dagegen auffallend, dafs ihm Unlustgefühle entsprechen; wir erkennen einen notwendigen Zusammenhang zwischen dem äufseren und dem inneren Erlebnisse. Dem Dichter ergeht es ebenso, auch er wundert sich, wenn das äufsere Erlebnis, hier der schöne Tag, nicht von dem gewöhnlichen Lustgefühle begleitet ist, und in diesem Falle sinnt er über den Grund der veränderten Wirkung des äufseren Erlebnisses nach; er fühlt, dafs andere Erlebnisse, welche vorangingen, die notwendige Folge des äufseren Erlebnisses verhindern, dafs sein früher erregtes Unlustgefühl stärker ist als das Lustgefühl, das sonst der schöne Tag in ihm erregte; er empfindet den Widerstreit zwischen dem äufseren und inneren

Erlebnisse und dies führt ihn auf sein Gedicht. So sagt etwa Hartmann von Aue (M. S. F. 217, 14):

Diz wæren wünneclîche tage,
der sî mit fröiden möhte leben.
nû hât mir got ein swære klage
ze dirre schœnen zît gegeben,
der mir leider niemer wirdet buoz.
ich hân verloren einen man,
daz ich für wâr wol sprechen muoz
daz wîp nie liebern friunt gewan.
dô ich sîn pflac, dô fröite er mich:
nû pflegt sîn got, der pfligt sîn baz dan ich.

Eine Frau spricht — davon sehen wir ab —, herrlich wären die Tage, doch kann sie sich nicht freuen, denn sie fühlt Schmerz über den Verlust des Geliebten. Sie begründet, weshalb dem äufseren Erlebnisse nicht das gewöhnliche im Innern entspricht: Begründen aber ist eine logische Operation, das heifst eine Gedankenthätigkeit. Dem Gefühlserlebnisse, welches vom äufseren Erlebnis erregt wurde, folgt weiter im Innern ein Gedankenerlebnis und dieses bewirkt die Phantasiethätigkeit des Dichters.

Denselben Vorgang nur bei dem entgegengesetzten äufseren Erlebnisse finden wir in einem Gedichte Paul Flemings (Oden V. 8 Lappenberg S. 401):

Obschon durch des Himmels Zähren
Dieser ganze Tag wird nafs,
Doch so kan mich difs beschweren,
Diese Not nicht machen blafs.
Lieb, ein steter Sonnenschein
Sind mir euer' Äugelein.

Der Dichter begründet, weshalb das Erlebnis nicht sein Unlustgefühl erregt, in seinem Innern folgt also dem Gefühls- das Gedankenerlebnis und diese Verbindung entzündet seine Phantasie.

Aber der Prozefs kann noch verwickelter sein: der Dichter erlebt einen schönen Tag nach trüber Zeit, in seinem Innern entspricht jedoch nicht das erwartete Lustgefühl, er kennt den Grund, denn nicht der Regen hatte sein Unlustgefühl hervorgerufen, sondern andere traurige Verhältnisse, die so schmerzlich sind, dafs der schöne Tag nicht wirken kann, wie sonst wohl; so weit ist Hartmann gekommen. Der Dichter kann sich aber wundern, dafs er trotz seiner traurigen Erlebnisse bei dem schönen Tag etwas wie ein Lustgefühl empfindet und kann über diese Thatsache nachsinnen; erst durch einen so verwickelten Gefühls-

und Gedankenprozefs wird seine Phantasie beschwingt und er sagt — Uhland ist's, von dem wir sprechen (S. 47):

O blaue Luft nach trüben Tagen,
Wie kannst du stillen meine Klagen?
Wer nur am Regen krank gewesen,
Der mag durch Sonnenschein genesen.

O blaue Luft nach trüben Tagen,
Doch stillst du meine bittern Klagen;
Du glänzest Ahnung mir zum Herzen,
Wie himmlisch Freude labt nach Schmerzen.

Wir sehen deutlich, dafs dem äufseren Erlebnis zunächst ein inneres Gefühlserlebnis entspricht, welchem dann ein inneres Gedankenerlebnis folgt, und dafs hiedurch der Keim in die Phantasie des Dichters gesenkt wird. Diesen Vorgang hat Rückert in den Versen ausgesprochen:

ich bin vom Schauen ausgegangen,
Um durchs Empfinden hin zum Denken zu gelangen.

Dieser Vorgang wird sich in der Mehrzahl der Fälle wiederholen, mit dem Gefühlserlebnis wird sich meist ein Gedankenerlebnis vereinigen müssen, damit ein Gedicht entstehe; wir werden freilich auch reine Gefühlslyrik kennen lernen, welche jedoch volle Wirkung selten hervorbringt. Das äufsere Erlebnis, so viel steht fest, hat ein Gefühlserlebnis hervorgerufen, dem erst in zweiter Linie das Gedankenerlebnis gleichsam als begleitende Erscheinung folgt; wir gehen nicht fehl, wenn wir von solchen Gedichten sagen, ihnen liege ein Gefühlserlebnis zu Grunde.

In dem von uns erwogenen Beispiele mufs noch auf éinen Umstand geachtet werden; nur in den zwei Versen von Anastasius Grün wird das Erlebnis so ausgesprochen, als ob es der Dichter zum ersten Mal erführe, Goethe, Hartmann und Uhland aber stellen es so dar, dafs sie von früheren Erfahrungen ausgehen, sie kennen die Wirkung, welche das Erlebnis sonst auf sie ausübte, sie vergleichen das Gegenwärtige mit Früherem, ja Goethe drückt blofs eine verallgemeinerte Erfahrung aus. Es giebt eben Erlebnisse, bei denen wir uns der direkt geweckten Gefühle gar nicht mehr bewufst werden, weil sie sich im Leben des einzelnen Menschen wie im Leben der gesamten Menschheit viel zu häufig wiederholen und wiederholt haben. Man könnte sagen, das Gefühlserlebnis steht fest und tritt darum ganz zurück, während die

Gedanken ganz ausschliefslich im Vordergrunde stehen. Das Erlebnis kann eingeordnet werden in den allgemeinen Zusammenhang, das Gesetzmäfsige leuchtet ein, vom Besonderen wird abgesehen, das Typische dagegen aufgefafst, nicht unser Gemüt, sondern unser Geist ist beteiligt. Weil nun aber die Gedanken auf umfassenden Erfahrungen beruhen, werden sie uns zum Teile durch Überlieferung und Schulung vermittelt, sie sind ein Schatz, welchen wir durch Vererbung besitzen, gleichsam eine Masse, die in uns vorhanden ist. Das zufällig von aufsen kommende Erlebnis bringt sie nur zur Erscheinung, weckt die schlummernden, macht sie sich verbinden, verschlingen, erneuen, umgestalten, vermehren, während durch das einzelne Erlebnis unser Gefühl erst erregt wird, ohne dafs dieses Gefühl schon vorhanden war. Die Gedanken können sich aus sich selbst erzeugen, während die Gefühle von aufsen hervorgerufen werden müssen.

Die äufseren Erlebnisse wirken, wie sich aus dem Gesagten ergiebt, nicht gleich; sind sie bedeutend und auffallend oder von besonderen Umständen begleitet, dann wirken sie auf unser Gemüt und rufen im Innern Gefühlserlebnisse hervor; im anderen Falle regen sie nur unsere Geistesthätigkeit an und erzeugen so zufällig, nicht notwendig Gedankenerlebnisse. Zwischen äufserem Erlebnis und Gefühlserlebnis besteht ein notwendiger, zwischen äufserem Erlebnis und Gedankenerlebnis dagegen nur ein zufälliger Zusammenhang. Ein äufseres Erlebnis, welches nur ein Gedankenerlebnis hervorruft, mufs schwächer sein, weil das Gedankenerlebnis nur bei gröfserer Ruhe des Gemütes eintreten wird, ein mächtiges äufseres Erlebnis aber vor allem auf unser Gemüt einwirkt.

Wir werden noch sehen, dafs auch die Gedankenerlebnisse gleich den Gefühlserlebnissen in die Phantasie des Dichters einen Keim senken können. Der Vorgang vollzieht sich in sehr ähnlicher Weise; zum Gedankenerlebnis gesellt sich das Gefühlserlebnis, zur Verstandesthätigkeit die Gemütsäufserung als Sekundäres, und erst dadurch ist eine Phantasiearbeit ermöglicht.

Es wird sich auch zeigen, dafs nach dem Erlebnis die beste Scheidung der lyrischen Gattungen zu treffen sei; aber das bisher Gesagte wird klar gemacht haben, warum beim inneren Gefühlserlebnis als Same der dichterischen Thätigkeit das äufsere Erlebnis wichtiger als beim Gedankenerlebnis erscheint. Wir dürfen, recht verstanden, die Liebe wohl als äufseres Erlebnis bezeichnen;

sie wird Gefühle hervorrufen, aber auch Gedanken, das zweite setzt jedoch eine gewisse kältere Ruhe voraus, bei welcher das äufsere Erlebnis nicht mehr so direkt wirken kann. Wenn wir vom erregenden äufseren Erlebnis ausgehen, dann denken wir an die direkteste, notwendigste Folge, an das innere Gefühlserlebnis. Die Lyrik, insofern sie aus Gefühlserlebnissen hervorgeht, ist selbstverständlich viel mannigfaltiger als die Gedankenlyrik, denn das äufsere Erlebnis hat die gröfste Bedeutung, während bei der Gedankenlyrik nur die Art des inneren Prozesses, die stärkere oder geringere Verarbeitung eine Verschiedenheit der Gattungen bedingt und das äufsere Erlebnis nur den Anstofs giebt. Hebbel hat dies glücklich in die Worte gefafst (Tagebuch I. S. 94); „Alle Gefühls-Poesie mufs Individual-Poesie sein. Denn der Gedanke ist Allgemeingut, und, im Gegensatze zum Gefühl, um so weniger werth, je mehr er an den Boden erinnert, auf dem er gewachsen ist.“

Wir werden zuerst das Gefühls- und dann das Gedankenerlebnis betrachten und in ihrer Wirkung erforschen; beide sind direkte Erlebnisse, durch äufsere bedingt oder doch hervorgerufen. Goethe schildert den Zustand einmal in einem Brief an Schiller voll eigener Verwunderung. Er schreibt von der Frankfurter Reise 16. August 1797 (I. S. 286 f.): „Ich bin auf einen Gedanken gekommen, den ich Ihnen, weil er für meine übrige Reise bedeutend werden kann, sogleich mittheilen will, um Ihre Meinung zu vernehmen in wie fern er richtig sein möchte? und in wie fern ich wohl thue mich seiner Leitung zu überlassen. Ich habe indem ich meinen ruhigen und kalten Weg des Beobachtens, ja des blofsen Sehens ging, sehr bald bemerkt dafs die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab, eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auffiel dafs ich dem Grunde nachzudenken, sogleich gereizt wurde, und ich habe folgendes gefunden: Das was ich im allgemeinen sehe und erfahre schliefst sich recht gut an alles übrige an, was mir sonst bekannt ist, und ist mir nicht unangenehm, weil es in der ganzen Masse meiner Kenntnisse mitzählt und das Kapital vermehren hilft. Dagegen wüfste ich noch nichts was mir auf der ganzen Reise nur irgend eine Art von Empfindung gegeben hätte, sondern ich bin heute so ruhig und unbewegt als ich es jemals, bei den gewöhnlichsten Umständen und Vorfällen gewesen.“

Alles das stimmt völlig mit dem überein, was wir besprachen: die äufseren Erlebnisse sind nicht neu genug, dafs sie Goethe

nicht in den Zusammenhang seines Wissens fügen könnte, sie rufen deshalb nur Gedankenerlebnisse in seinem Innern hervor, während seine Gefühle schweigen. Aber GOETHE beobachtet eine gewisse Sentimentalität an sich und fragt SCHILLER: „Woher denn also diese scheinbare Sentimentalität, die mir um so auffallender ist, weil ich seit langer Zeit in meinem Wesen gar keine Spur, aufser der poetischen Stimmung, empfunden habe. Möchte nicht also hier selbst poetische Stimmung sein bei einem Gegenstande, der nicht ganz poetisch ist, wodurch ein gewisser Mittelzustand hervorgebracht wird?"

GOETHE sieht zwar als Entsprechung der äufseren Erlebnisse, was ihn bei seiner Ruhe gar nicht wundert, in seinem Innern Gedankenerlebnisse, als begleitende Erscheinung aber auch Gefühlserlebnisse, die er nicht erwartet, da die äufseren Erlebnisse nicht ganz poetisch sind. Seiner Ansicht nach müssen also die äufseren Erlebnisse von eigener Art sein und er sagt: „Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt dafs sie eigentlich symbolisch sind, das heifst, wie ich kaum zu sagen brauche: es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schliefsen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von aufsen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. Sie sind also, was ein glückliches Sujet dem Dichter ist, glückliche Gegenstände für den Menschen, und weil man, indem man sie mit sich rekapituliert, ihnen keine poetische Form geben kann, so mufs man ihnen eine ideale geben, eine menschliche im höheren Sinn, das man auch mit einem so sehr mifsbrauchten Ausdruck sentimental nannte." Zu seiner eigenen Verwunderung würden nur empfindsame Reisen entstehen, wenn er irgend etwas von seinen Reisen schriebe.

Sehr treffend erklärt nun SCHILLER in seinem Briefe vom 7. September 1797 (I. S. 301 f.), dafs er das Phänomen ganz wie GOETHE sich erkläre: „Es ist ein Bedürfnis poetischer Naturen, wenn man nicht überhaupt menschlicher Gemüter sagen will, so wenig leeres als möglich um sich zu leiden, so viel Welt, als nur immer angeht, sich durch die Empfindung anzueignen, die Tiefe aller Erscheinungen zu suchen, und überall ein Ganzes der Menschheit zu fordern." SCHILLER bezeichnet hier, ohne weiter zu

scheiden, die möglichen inneren Erlebnisse, sowohl Gefühls- wie Gedankenerlebnisse. „Ist der Gegenstand, so fährt er fort, als Individuum leer und mithin in poetischer Hinsicht gehaltlos, so wird sich das Ideenvermögen daran versuchen und ihn von seiner symbolischen Seite fassen, und so eine Sprache für die Menschheit daraus machen. Immer aber ist das Sentimentale (in gutem Sinn) ein Effekt des poetischen Strebens, welches, sei es aus Gründen, die in dem Gegenstand, oder solchen, die im Gemüt liegen, nicht ganz erfüllt wird. Eine solche poetische Forderung, ohne eine reine poetische Stimmung und ohne einen poetischen Gegenstand, scheint Ihr Fall gewesen zu sein, und was Sie mithin an sich erfuhren, ist nichts als die allgemeine Geschichte der sentimentalischen Empfindungsweise.“

Schiller stellt dann in klaren Worten sein Vorgehen dar, welches wir bei der Besprechung des Gedankenerlebnisses noch kennen lernen werden, den Weg von innen nach aufsen bei zufälligem äufseren Anlasse, während Goethe den Weg von aufsen nach innen, hervorgerufen durch den äufseren Anlafs, immer als den ihm allein möglichen bezeichnet, man denke nur des Briefes vom 14. Februar 1798 (II. S. 32 f.), in welchem Goethe Schiller gegenüber den epischen Reichtum einer Reise behandelt; er gesteht, nie einen solchen Gegenstand bearbeiten zu können, weil ihm „das unmittelbare Anschauen“ fehle, und ihm „in dieser Gattung die sinnliche Identifikation“ mit dem Gegenstande, welche durch Beschreibung niemals gewirkt werden kann, ganz unerläfslich scheine. Goethe kann nur vom Sinnlichen, vom Geschauten ausgehen, das äufsere Erlebnis mufs sein Gefühl hervorrufen, während Schiller in einer Reisebeschreibung die Requisiten vorfindet, durch die er einen gewissen menschlichen Kreis erschöpfen und das Physische mit dem Moralischen zu einem schönen Ganzen verbinden könnte. Zwei dichterische Möglichkeiten erscheinen hier, welche wir auch in der Lyrik werden entdecken können.

Auch dort, wo das äufsere Erlebnis direkt nur ein Gedankenerlebnis zur Folge hat, schwingt doch das Gemüt des Dichters mit, wodurch ein der poetischen Thätigkeit ähnlicher Zustand hervorgerufen wird. Bei der dichterischen Produktion geht dann das Gedankenerlebnis noch einmal durchs Gefühl und erst dadurch entzündet sich die Phantasie des Dichters; ebenso gesellt sich bei ihr dem Gefühlserlebnis ein Gedankenvorgang als notwendige Ergänzung, um ein Gedicht hervorzubringen. Wie wir nun den

Ton nicht nach seinen Obertönen, sondern nach dem Grundton bestimmen, ebenso müssen wir beim dichterischen Erlebnisse vorgehen und die primäre Erscheinung im Innern des Dichters als Grundlage der Betrachtung auffassen.

In seiner Weise stellt TIECK inneres und äufseres Erlebnis dar, wenn er sagt (STERNBALDS Wanderungen. MINOR S. 160), die Seele des Künstlers sei oft von wunderlichen Träumen befangen, „denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung oder ein Wink in die Zukunft. Heereszüge von Luftgestalten wandeln durch seinen Sinn hin und zurück, die bei den übrigen Menschen keinen Eingang antreffen; besonders ist der Geist des Dichters ein ewig bewegter Strom, dessen murmelnde Melodie in keinem Augenblicke schweigt, jeder Hauch rührt ihn an und läfst eine Spur zurück, jeder Lichtstrahl spiegelt sich ab, er bedarf der lästigen Materie am wenigsten und hängt am meisten von sich selber ab, er darf in Mondenschimmer und Abendröte seine Bilder kleiden und aus unsichtbaren Harfen nie gehörte Töne locken, auf denen Engel und zarte Geister herniedergleiten und jeden Hörer als Bruder grüfsen . . . .“

---

3. Gefühlserlebnis.

Jede Zeit und jeder Ort
Wird dir zum Gedichte taugen,
Sagst du stets mit eignem Wort,
Was du sahst mit eignen Augen.

Paul Heyse.

most men
Are cradled into poesy by wrong:
They learn in suffering what they teach in song.

Shelley.

Die modernen Untersuchungen lehren uns, dafs die Luft angefüllt ist mit Bakterien, dafs Krankheitsstoffe fortwährend mit uns in Berührung treten. Und trotzdem erkranken nicht alle Menschen, welche dieselbe Luft atmen, in derselben Luft leben, an denselben Krankheiten. Die Bakterien verlangen einen Boden von gewisser Beschaffenheit zu ihrem Wachstume, sei sie nun konstitutionell, oder zufällig.

Ähnliches läfst sich von der Lyrik sagen. Die Luft ist gleichsam geschwängert mit lyrischen Anregungen, jeder von uns wird

fortwährend in seinem Gefühle erregt. Und trotzdem sind nur wenige von uns Lyriker und empfinden nur selten lyrisch oder nur in besonders gehobenen Augenblicken. Es bedarf eines Individuums mit einer ganz eigenen, zarten Beschaffenheit, daſs ein Lyriker daraus werde, konstitutionell oder zufällig kann sie sein.

Alles, was mit einem Dichter in Berührung kommt, vermag, wie wir sahen, den Keim zu einem Gedichte in ihn zu legen. Wie der Landschaftsmaler jede Landschaft als Bild sieht, wie der Musiker überall Musik hört oder doch unbewuſst ahnt, so wird der echte Lyriker schon vermöge seiner Naturanlage alles lyrisch machen, was irgendwie in seinen Kreis tritt. König Midas konnte nichts berühren, ohne daſs es ihm zu Gold wurde, die Äolsharfe verwandelt alles in Musik, was sie erregt, den Schlag wie den leisesten Hauch des Zephyrs. So wird dem echten Lyriker alles zum lyrischen Gedichte.

Aber es wird eines bestimmten Anlasses bedürfen, damit sich die allgemeine poetische Stimmung zum Keim eines lyrischen Gedichtes wirklich verdichte; und einen solchen Anlaſs nennen wir ganz allgemein: Erlebnis. In der Glocke schläft der Ton, es ist ein Schlag nötig, um ihn zu wecken: im Dichter schlummert lyrisches Empfindungsvermögen, es bedarf des Erlebnisses, um es zur Thätigkeit aufzuregen.

Wir vermögen auch hier noch weiter zu kommen. Wir sahen schon, daſs ein und dasselbe Erlebnis nicht alle Dichter, nicht alle Lyriker in derselben Weise erregt. Der Schneefall, welcher den einen zu einem gedankenschweren Terzinengedichte veranlaſste, läſst den anderen ein flottes Trinklied dichten — man denke nur an Horaz —, der dritte macht ein Naturgedicht daraus, während sich ein vierter in einem witzigen Kontraste gefällt. Doch vollzieht sich dieser Prozeſs keineswegs zufällig. Vom Willen des Dichters unabhängig wird das Erlebnis zum Keime dieses und keines anderen Gedichtes, in dem Übergange vom Erlebnis zum Keime zeigt sich das innerste Wesen seiner lyrischen Individualität, nach der Art dieses Überganges scheiden sich die Dichter von einander.

Rührt die Liebe das Herz des Lyrikers, so dichtet jeder ein Liebesgedicht, aber entsprechend seiner Dichternatur wird dieses Liebesgedicht bei dem einen anders aussehen als bei dem anderen. Ein Liebesgedicht wird vielleicht über das Wesen der Liebe grübeln, das andere der Liebe die heiterste Seite abgewinnen, ein

anderes wird das Liebesgefühl einfach wie eine Thatsache aussprechen oder die Liebe witzig oder traurig oder freudig mit anderen Gefühlen kontrastieren. Erregt ein Vorfall der politischen Welt des Dichters Gefühl lyrisch, ist es sein Erlebnis, so wird jeder Dichter ein politisches Gedicht zu Stande bringen, aber das politische Gedicht des einen wird sich von dem politischen Gedichte des anderen unterscheiden, wie das Naturgedicht, das Liebesgedicht des einen von dem Natur-, dem Liebesgedicht des anderen: der eine wird vielleicht grübelnd das in ihm erregte politische Gefühl zerlegen, der zweite seine frohe Natur dabei äufsern, der dritte einfach das Ereignis hinstellen, der vierte endlich dies Gefühl witzig, freudig, traurig mit anderen kontrastieren: der eine wird also grübeln, der zweite tändeln, der dritte berichten, der vierte kontrastieren u. s. w. u. s. w., und doch wird jeder ein Natur-, Liebes- oder politisches Gedicht verfafst haben: die Art des Dichters äufsert sich in der Beschaffenheit des lyrischen Keimes, das Erlebnis dagegen in der lyrischen Gattung. Es ist möglich, eine naturgemäfsere Einteilung der lyrischen Gattungen zu treffen als bisher, wenn wir die Erlebnisse des Dichters auf die einfachsten Typen zurückführen.

Gefühlserlebnis nennen wir alles, was der Dichter erlebt, was ihm das Leben an sinnlicher Erfahrung bietet und sein Gefühl erregt. Inwieferne kann aber der Dichter erleben? Doch nur, insofern als er Mensch ist. Jeder Mensch aber lebt in einer bestimmten Zeit, gehört einer bestimmten Nation an, hat irgend einen bestimmten Stand und verweilt in einer bestimmten Gegend. Dadurch haben wir alle Möglichkeiten der Erlebung bezeichnet, innerhalb dieser Grenzen ist Raum für das Allgemeinste, wie für das Besonderste, beides kann gleichmäfsig Gegenstand der Poesie sein. Es giebt eben Erlebnisse, welche überall und immer dieselben bleiben, und Erlebnisse, welche sich ändern, welche nicht wiederkehren können, weil die Zustände, die von ihnen vorausgesetzt werden, verschwinden; trotzdem kann der Dichter im Stande sein, ein solches Erlebnis festzuhalten, es wird auf die Art des lyrischen Keimes ankommen, ob uns ein solches Gedicht als Gegenstand der Kunst, als ein lyrisches Kunstwerk erscheine; sonst freilich bleibt es ein lyrisches Kuriosum, für das sich aber in unseren Kategorien gleichfalls der Platz findet. Hält der Dichter das besondere Erlebnis in seiner ganzen Besonderheit

fest, so zwar, daſs wir uns gar nicht mehr in das erregende Erlebnis hineinzufinden vermögen, dann fällt sein Gedicht nicht mehr in das Gebiet des Schönen.

Versuchen wir nun, die Kategorien noch im einzelnen zu gliedern; wir müssen fragen: lassen sich typische Erscheinungen aufweisen, welche den erlebenden Dichter zum lyrischen Schaffen anregen, je nachdem wir uns auf einen der angegebenen Gesichtspunkte stellen?

A. Allgemein Menschliches.

Homo sum, nil humani a me alienum puto.

Welches sind die Erlebnisse, die jeder Mensch durchmachen kann, welche Regungen sind so allgemein, daſs wir sie keinem Menschen absprechen dürfen? Ich glaube, für unsere Zwecke kommen nur drei in Betracht: Liebe, Religion und Natur.

Wenn wir sehen, daſs die Liebe sogar bei den Tieren sich in lyrischen Lauten äuſsert, dann werden wir geneigt sein, in ihr das Urlustgefühl zu erkennen, das nach Ausdruck verlangt. Es giebt Tiere, welche nur während der Brunstzeit Laute finden, während sie sonst stumm erscheinen. Ebenso giebt es Menschen, welchen nur die Liebe das Herz zu öffnen vermag, und das Herz ist nach allgemeiner, freilich falscher Vorstellung der Sitz des Gefühles. Ein Schrei aus Liebeslust ist die ursprünglichste lyrische Form, ein Jauchzen, dem noch Worte fehlen; man denke nur an das Juchezen der bajuwarischen Bauernbursche (Schmeller II. S. 263); wer kein Schnaderhüpfel weiſs, oder sich gerade keines passenden erinnert, der juchezt mitten im Tanze. Hier steht das Jauchzen und das Singen ganz parallel: wer nicht singen kann, der jauchzt, und dies letztere werden wir gewiſs für das ursprüngliche halten.

Schiller läſst bekanntlich den Bau der Welt durch Hunger und durch Liebe zusammenhalten, jedesfalls ist Liebe dabei das Lustgefühl gegenüber dem Unlustgefühl des Hungers. Lyrische Äuſserung der Liebe treffen wir sogar beim Tiere; bei allen Völkern, selbst auf der tiefsten Kulturstufe, finden wir Zeugnisse für Liebeslyrik (vgl. Burdach Zs. f. D. A. 27, 343 ff.), wir gehen daher nicht zu weit, wenn wir in der Liebeslyrik die Urlyrik erkennen. „Die lyrische Poesie, aus dem menschlichen Herzen selbst aufsteigend, wendet sich unmittelbar an unser Gemüt und wird aus allen Zeiten zu allen verstanden,“ sagt Jacob Grimm (Kleine

Schriften II. S. 75), und welches Gefühl ist allgemeiner verständlich als das der Liebe?

Die Frage bleibt dabei natürlich ganz aufser acht, ob lyrische oder epische Poesie älter sei; wir beschränken uns auf die Lyrik und entwickeln die lyrischen Gattungen. Die Frage hat SCHERER in der „Poetik“ (S. 73 ff.) weitläuftig erwogen, ohne dafs ich seine Meinung ganz teilte; mich will bedünken, dafs auch in der Epik das Gefühlsmoment, also das lyrische, älter, ursprünglicher sei als das eigentlich erzählende[1].

Wie dem immer sei, unter den lyrischen Gattungen ist das Liebesgedicht die ursprünglichste, weil sie aus Regungen, Begierden und Reizen hervorgeht, welche selbst das Tier kennt und lyrisch ausdrückt. Das Liebesgedicht erscheint uns aber als besondere lyrische Gattung, weil ihm ein besonderes Erlebnis zu Grunde liegt. Deshalb kann ich sagen, dafs wir die Art des Erlebnisses zu einer naturgemäfsen Scheidung der lyrischen Gattungen verwerten müssen.

Das Liebesgedicht stellt sich freilich in verschiedenen Dichtern verschieden dar, aber es bleibt immer ein Gedicht, welches durch das Erlebnis: Liebe hervorgerufen wurde. So verschiedenartig auch die Gefühle sind, welche die Liebe erregt, so lassen sie sich doch auf drei Typen zurückführen, sie sind entweder freudig oder traurig oder gemischt. Darnach ergeben sich drei Unterabteilungen des Liebesgedichtes, immer mit Rücksicht auf die Art des Erlebnisses: a) freudige Liebesgedichte, b) trauernde und c) vermischte[2].

In dem neckischen Liedchen, welches uns eine adelige Dame bewahrt hat (M. S. F. 3, 1), klingt nur freudiges Liebesgefühl:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

[1] In der griechischen Litteratur ist dies unzweifelhaft der Fall: schon vor HOMER gab es Hymnendichter und priesterliche Sänger, wenn sich auch nichts von ihnen erhalten hat. Vgl. BERGK, *Griechische Litteraturgeschichte.* I. S. 404.

[2] Diesen nicht ganz guten Ausdruck glaubte ich wählen zu dürfen, da uns die Bezeichnung „vermischte Naturpoesie“ bereits geläufig ist. Vgl. KARL MAYERS *Uhland.* II. S. 143.

Diese sonnenhelle Stimmung ist auch nicht durch einen Hauch getrübt, wir haben ein rein freudiges Liebesgedicht vor uns.

Dagegen läfst sich eine Dame (M. S. F. 4, 1 ff.) vernehmen:

Diu linde ist an dem ende
nû jârlanc lieht unde blôz.
mich vêhet mîn geselle:
nu engilte ich des ich nie genôz.
Vil ist unstæter wîbe:
diu benement ime den sin.
got wizze wol die wârheit,
daz ich ime diu holdeste bin.
Si enkunnen niewan triegen
vil menegen kindeschen man.
owê mir sîner jugende!
die muoz mir al ze sorgen ergân.

Schwermütig, ohne sich auch nur einen Trost selbst vorlügen zu wollen, äufsert sie ihre Trauer über die Wendung, welche ihr Liebesglück genommen; wir erhalten ein rein trauerndes Liebesgedicht.

Unter den sogenannten Kürnbergerliedern finden wir das folgende (M. S. F. 10, 1 ff.):

Dirre tunkel sterne,
sich, der birget sich.
als tuo dû, frouwe schœne:
sô du sehest mich,
sô lâ dû diniu ougen gên
an einen andern man:
son weiz doch lützel ieman
wiez undr uns zwein ist getân.

Hier äufsert sich weder Freude noch Trauer rein, die Liebe mufs sich verstecken, die Liebenden müssen heimlich thun und sich verstellen, Freude und Trauer sind unlösbar geeint, wir müssen das Liedchen als ein vermischtes Liebesgedicht bezeichnen.

Die genannten Lieder zeigen das Gemeinsame, dafs jedesfalls die Liebe die Dichter erregte, die Liebe war das Erlebnis, welches einen dichterischen Keim in ihre Phantasie senkte; unterschieden sind sie in der Art, wie jedesmal die Liebe wirkt; das erste zeigt ein freudiges, das zweite ein trauriges, das dritte ein neutrales Erlebnis.

Waitz-Gerland teilen in der Anthropologie der Naturvölker (Zweite Auflage, Leipzig 1872) VI. S. 758 Anm. das Lied einer verlassenen australischen Frau mit; es lautet in Übersetzung:

Werefore came you, Weerang,
In my beauty's pride
Stealing cautiously
Like te tawny boreang
On an unwilly bride.
't was thus you stole me
From one who would me tenderly,
A better man he was than thee,
Who having forced me thus towed
Now so oft deserts my bed.

Yang, yang, yang, yoh —,
Oh where is he, who won
My youthful heart,
Who oft used to bless
And call me loved one:
You Weerang tore apart
From Iris fond caress
Her, whom you now desert and shun;
Out upon thee faithless one:
Oh may the Boyl-yas bite and tear
Her whom you take your bed to hare;
Yang, yang, yang, yoh. —

Hier spricht die um einer anderen willen verlassene Gattin die Qualen der Eifersucht aus, Eifersucht aber ist eine Folge der Liebe; wir werden nicht fehl gehen, dies Gedicht ein trauerndes Liebesgedicht zu nennen. Goethes Lied „Neue Liebe neues Leben" (I. S. 70), welches die schwankenden Gefühle seines Herzens ausdrückt, ist ein vermischtes Liebesgedicht, ebenso das unmittelbar darauf folgende „An Belinden" (I. S. 71); „Warum ziehst du mich unwiderstehlich."

Ich sehe hier wie überall davon ab, welche lyrische Form wir vor uns haben, denn für die Gattung des Gedichtes ist es gleichgiltig, ob sich die Liebesfreude oder Liebestrauer in Lied-, Oden-, Hymnen- oder in Spruchform äufsert, es bleibt immer ein Liebesgedicht. Dafs einzelne Dichter die eine oder die andere Form bevorzugen, hat nichts auf sich, wir ziehen als das Wesentliche die Art des Stoffes in Betracht, denn der Stoff ist das Ursprüngliche, was wir schon daran sehen, dafs mitunter éin Dichter denselben Stoff in verschiedenen Formen bearbeitet hat, welche entweder nebeneinander zu stehen bestimmt, oder aber als Verbesserungen gedacht waren, weil der Dichter sah, dafs die zuerst gewählte Form für diesen Stoff nicht pafste. Darüber werden wir später handeln.

Das Gefühl der Liebe teilt der Mensch mit dem Tiere; ihm allein eingeboren dagegen ist das Gefühl für etwas Höheres, das aufser ihm liegt; auch bei den Völkern auf der tiefsten Stufe der

Entwickelung treffen wir dieses Gefühl, welches wir am besten religiös nennen; wir könnten auch vom ethischen Gefühle sprechen in jenem besonderen Sinne, welchen dieses Wort bei uns erlangt hat, doch denken wir mit FAUST (I. 3451):

Erfüll' davon dein Herz, so grofs es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Wir haben uns gewöhnt, dieses Gefühl für das Höhere in uns Religion zu nennen, und diesen allgemeinen Ausdruck können wir gelten lassen, wenn wir dabei ganz von Konfession und anderem Zufälligen absehen. Sehr richtig bemerkt FRIEDRICH NOTTER in seinem Buch über UHLAND (Stuttgart 1863 S. 283 f.) im Anschlufs an einen Nekrolog der Allgemeinen Zeitung, er gebe UHLANDS „schlichte Religiosität" zu, „wenn unter jenem Ausdruck der Glaube an ein lebendiges Verhältnis zwischen dem Menschen und einem namenlosen, höchsten, heiligen Wesen verstanden wird . . . . Es gab für ihn eine höhere Welt, ..." Und NOTTER verallgemeinert diese Beobachtung (S. 284): „Dagegen möchten wir den entschiedenen Sinn für das Göttliche im Allgemeinen, der sich in den UHLANDischen Poesien kundgibt, ja selbst die liebe- und ehrfurchtsvolle Achtung vor dem Heiligen, dem Geoffenbarten, die an mehrfachen Stellen derselben hervortritt, weniger, als jener Nekrolog thut, für Belege der angedeuteten Gesinnung ausgeben, denn ohne jene Ergriffenheit von dem Göttlichen im Allgemeinen läfst sich überhaupt kein wirklicher Dichter — gesetzt er sei nicht etwa ausschliefslich Komiker — denken." Auch NOTTER hält die Religion in unserem Sinne für ein allgemein menschliches Erlebnis. Religion als Erlebnis, das heifst Erregung des Gefühles für das Höhere, ergiebt auch eine besondere Gattung der Lyrik: die religiöse Lyrik. Wir kennen eine religiöse Lyrik, welche ganz unabhängig von den zufälligen Formen einer bestimmten Zeit, Nation und Gegend, allgemein verständlich, weil allgemein menschlich ist. Aber häufiger machen sich diese Faktoren Zeit, Nation und Gegend schon geltend als bei der Liebeslyrik; man sieht, wie diese Gattung der Lyrik schon anfängt, ins Besondere zu gehen.

Aber auch hier können wir wenigstens zwei allgemein giltige Möglichkeiten anführen, welche zu einer engeren Teilung des Gebietes führen. Wenn wir ganz allgemein das Ergiffensein von dem Gefühle des Höheren mit éinem Namen bezeichnen wollen, so bietet sich am besten das Wort Andacht dar. Grimm führt im Wörterbuche für Andacht an: „Sammlung der Gedanken auf einen Gegenstand, inniges Andenken“, doch zeigt das Wort Kants, „die Stimmung des Gemüts zur Empfänglichkeit gottergebener Gesinnungen, Andacht genannt“, dafs wir das Wort nicht mehr in so umfassender Verwendung kennen als unsere Vorfahren. Wenn wir sagen, jemand lausche mit Andacht den Worten eines anderen, so fühlen wir doch das Übertragene dieses Ausdruckes und verstehen darunter jedesfalls eine gewisse Ergriffenheit durch das Höhere. Sehen wir also bei dem Erlebnis Religion, wie wir es statuiert haben, ganz ab von jeder bestimmten religiösen Form, so erhalten wir die Andacht und nennen eine Lyrik, welche diesem Erlebnisse folgt, andächtige Lyrik.

Äufsert sich dagegen dieses Gefühl irgendwie religiös im engeren Sinne des Wortes, treibt es zu Gebet oder zu einem Ausbruche der Ergriffenheit, welcher ganz allgemein einen Gottesdienst bezeichet, dann haben wir gottesdienstliche Lyrik vor uns. Schon die Griechen unterschieden Nomos und Hymnos, jener der andächtigen, dieser der gottesdienstlichen Lyrik entsprechend.

Von den Fidschiinseln haben wir folgende Verse überliefert erhalten (Waitz-Gerland a. a. O. VI. S. 608):

Der Tod ist leicht.
Zu leben — was nützt es?[1]
Der Tod ist Ruhe.

Dieser Spruch geht gewifs aus einem Versenken in die Betrachtung des Höheren hervor; wir könnten uns als direktes Erlebnis den Tod eines Freundes denken, von einem Bedeutenden ist der Dichter ergriffen, Andacht hat ihn überkommen, sein Gedicht müssen wir der andächtigen Lyrik zuzählen.

Wenn das Volksliedchen in Mecklenburg singt:

---

[1] Wir würden nach der wörtlichen Übersetzung: „Das Ding wessen?“ vielleicht eher sagen müssen: „Wem nützt es?“

Wode hale dynem Rosse nu Voder,
Nu Distel vnde Dorn,
thom andren Jhar beter Korn[1].

so steckt eine gewisse gottesdienstliche Handlung darin, und das Liedchen gehört der gottesdienstlichen Lyrik an. Dasselbe bei den Polynesiern (Waitz-Gerland VI. S. 385), welche den Göttern schlechte Früchte darbringen und sagen: „Wir haben nichts Besseres: gebt Besseres, dann sollt ihr davon haben.“ Wir müssen aber zur gottesdienstlichen Lyrik auch einen Vers rechnen, wie den bekannten scherzhaften Feuersegen:

Heiliger Florian, du Feuerspatron,
Beschütz' unsre Häuser, zünd' andre dafür an.

Das zu Grunde liegende Erlebnis gehört doch zur Religion, wenn es sich auch in witziger Weise darstellt.

Weitere Unterabteilungen der religiösen Lyrik werden wir noch kennen lernen, es sind Kreuzungen und gehen ganz ins Besondere; sie entstammen nicht mehr der Scheidung des allgemein menschlichen Gefühles, müssen deshalb hier unbeachtet bleiben; der heidnische Opfergesang und die christlichen Meſsgesänge sind ihrem Charakter nach zwar gewiſs verschieden, gehören aber gleichwohl in éine Gattung, die gottesdienstliche Lyrik.

Noch bleibt eine Erlebnisgruppe zu behandeln, welche der Dichter durchmacht, insofern er Mensch ist. Es giebt Naturereignisse, welche sich unabhängig von Zeit und Ort, seit Menschen existieren, immer wiederholen und wiederholt haben: Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer und Winter — mag dieser auch nur in einer Regenperiode bestehen —, Regen und Sturm, Wolken und Gewitter, Sonnenschein und Mondenglanz, Sterne und Feuer, das sind Naturerscheinungen, welche keinem Menschen, mag er unter welchem Himmelsstriche nur immer existieren, fremd bleiben. Es giebt dann Zustände der Erde, welche sich gleichfalls nicht ändern, Baum, Fels, Wassermengen (Meer, Strom, Bach), Tier- und Pflanzenwelt im allgemeinen, das sind Individuen, welche auſser uns existieren und nun entweder Leben haben, oder kein [sichtbares] Leben führen, also alles das, was wir belebte und unbelebte Natur nennen. Auch sie kann einen Keim zu lyrischen Gedichten in die Phantasie des Lyrikers legen: es entsteht das Naturgedicht.

---

[1] Ulrich Jahn. *Die Deutschen Opfergebräuche.* Breslau 1884, S. 163. vgl. Bergk. *Griechische Litteraturgeschichte.* I. S. 353 Anm. 124.

Hier aber sieht man noch deutlicher als bei dem religiösen, wie sehr Ort und Zeit die Art der Erlebnisse zu unterscheiden vermögen. Allerdings kennt der Nord- und der Südländer die Nacht; wie verschieden ist jedoch die Nacht, welche der eine, von der Nacht, welche der andere erlebt; ja die Nacht wird dem Bewohner des Gebirges ein anderes Gesicht zeigen als dem Bewohner der Ebene. Dies alles ist aber für die Haupteinteilung gleichgiltig, wir haben es immer mit einem Naturgedichte zu thun, mag das Erlebnis nun eine Palme oder eine Kiefer sein. Man hüte sich nur, das verhältnismäfsig späte Auftreten „romantischen Naturgefühls“ etwa als Beweis für mangelndes Naturgefühl in alter Zeit anzugeben. Auf den Fidschiinseln kennt man Abend- und Morgengesänge (Waitz-Gerland a. a. O. VI. S. 606), man nennt Unwissenheit „Nacht des Geistes“, vergleicht Bescheidenheit „mit dem stillen sanften Lichte des Abends,“ bezeichnet das Sterben vom Sonnenuntergange, alles Formen eines Naturgefühls, welches nach sprachlicher Äufserung strebt. Deshalb rechne ich auch das Naturgedicht zu jenen Gattungen, welche ein dem Dichter als Menschen nahetretendes Erlebnis hervorruft.

Freilich mufs zugestanden werden, dafs für die ursprünglichsten Zustände die Trennung von religiösen und Naturgedichten nicht immer ganz leicht zu treffen ist, vielfach fällt die Urform der Naturlyrik mit der religiösen zusammen, weil das Gefühl für die umgebende Welt in der Lyrik wesentlich als Andacht erscheint, als Ergriffensein von etwas Höherem. Aber doch waltet ein nicht zu leugnender Unterschied ob. Das Erlebnis, welches im Naturgedicht erscheint, tritt stärker als ein äufseres auf, unsere Sinne vermitteln es, die Augen sehen es, und es bedurfte längerer Zeit, bis das Auge schauen lernte; wie spät hat sich aus dem Naturgedichte das Landschaftsgedicht entfaltet! Anders ist es bei den Erlebnissen: Liebe und Religion, sie sind mehr innere; Liebes- und religiöses Gefühl scheinen uns eingeboren, es braucht nur eines Anstofses, um sie flüssig zu machen: anders das Naturgefühl, es ist eine Folge der äufseren Eindrücke. Darum kann man wohl zwischen religiöser und Naturlyrik auch in den ältesten Zeiten unterscheiden. Wenn auf einzelnen Inseln jeder Mann seinen Baum im Walde hat, um ihn göttlich zu verehren, so spricht dies wohl religiöses, aber nicht zugleich starkes Naturgefühl aus; hier erregt nicht der Baum als Naturobjekt, sondern als Symbol oder Sitz einer Gottheit das Gefühl. Ganz anders, was

Waitz-Gerland (a. a. O. VI. S. 383 f.) von Tahiti berichten. Dort giebt es ein Morgengebet, Göttererweckung genannt, das litaneiartig vorgetragen wird. „Zuerst wird allen zwanzig Göttern einzeln ein „wach auf“ zugerufen und sie dann hingewiesen auf die Vögel und Ro'o, den Gott der Wolken, und auf die Fortschritte, welche der letztere macht; darauf ruft man sie an, auf die Kokosblattstreifen, welche im Marae [heiligen Platz] aufgehängt sind, herabzusteigen, den Mund aufzuthun und das Opfer zu verzehren.“ Wir haben es mit einem religiösen und zwar gottesdienstlichen Gedichte zu thun, welches aber in einem Teile zum Naturgedichte wird, es ist also eine Mischung, von der wir später sprechen werden. Dafs wir in einer Partie ein Naturgedicht vor uns haben, ist unzweifelhaft; das Erlebnis ist der erwachende Tag mit seinen Fortschritten, d. h. eine Erscheinung der äufseren Natur. Suchen wir uns zu vergegenwärtigen, was den Dichter zu seinem Werke veranlafste. Was war sein Erlebnis? Gewifs nur der langsam heraufsteigende Tag. Dieses Erlebnis senkt den Keim in die Phantasie des Dichters; da er nun aber angeregt wird, ein religiös-gottesdienstliches Gedicht abzufassen — angeregt durch eigenen Antrieb oder fremde Veranlassung, wovon später noch die Rede sein wird — so bekommt dieser Keim äufseres Leben, wird geboren. Wir haben eigentlich ein Naturgedicht vor uns, welches nur als gottesdienstliches verwendet wird; wir müssen sagen, es sei ein gottesdienstliches Naturgedicht. Übrigens erfahren wir (Waitz-Gerland a. a. O. VI. S. 85 f.), dafs auf Neuseeland Naturschilderungen sehr häufig sind.

Wie wir sahen, läfst sich Natur- und religiöses Gedicht auch hier ganz gut scheiden, wenn wir nur auf das wahrscheinliche Erlebnis zurückgehen.

Bei den bisher besprochenen öglichkeiten zeigte sich das Erlebnis insofern ganz allgemein, als es der Dichter durchmachte, nur weil er Mensch ist, ohne Rücksicht auf irgend welche Besonderheiten.

Aber der Dichter gehört einer ganz bestimmten Zeit an, welche Verhältnisse mit sich bringt, die nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben können. Es ergeben sich auch hier Erlebnisgruppen, welche typisch und zur Scheidung der lyrischen Gattungen zu verwerten sind.

B. Die Zeit.

Freilich die Tochter des heutigen Tages ist immer die Dichtkunst,
Aber die Mutter zugleich soll sie des künftigen sein.

Geibel.

Wenn wir die Erlebnisse betrachten, welche der Dichter erfahren kann, insoferne er einer bestimmten Zeit angehört, so sehen wir, dafs hier Allgemeinstes wie Besonderstes möglich ist. Gewisse Zustände, welche sich allgemein finden, erhalten doch in jeder Zeit eine ganz bestimmte Färbung, es können vielleicht wenige Jahre genügen, um hier einen vollständigen Umschwung zu erzielen, oder um wenigstens für kurze Zeit alles zu verändern. Wie rasch wechseln etwa die Voraussetzungen für jeden deutschen Patrioten während der wenigen Jahre 1847—1850, ein Auf und Ab, ein Schwanken des Erfolges, ein Kampf der Regierungsformen, welche der Dichter erlebte, wenn er zufällig in diese Zeit gestellt war. Die Republik trat hie und da an Stelle der Monarchie, um ihr sogleich wieder den Platz zu räumen; was heute Hochverrat war, konnte morgen berechtigt und übermorgen wieder Verbrechen sein. Das verändert natürlich Stellung und Erlebnis des Dichters und hat vielleicht Einflufs auf seine Poesie. Hätte Geibel das Jahr 1870 nicht erlebt, viele seiner schönsten patriotischen Lieder wären natürlich ungedichtet geblieben; oder wäre der deutsch-französische Krieg nicht siegreich ausgegangen, seine patriotische Lyrik sähe ganz anders aus.

Alle Gedichte, deren Erlebnis nur möglich war, weil der Dichter einer bestimmten Zeit angehörte, nennen wir Zeitgedichte.

Diese Bezeichnung ist uns geläufig, Geibel z. B. nennt seine „Heroldsrufe“ geradezu Zeitgedichte. Gerade bei ihnen ist auch das Jahr des Entstehens, wie Geibel es in der Gesamtausgabe jedesmal bemerkt, von Wichtigkeit für das Verständnis; nicht als ob die Gedichte unverständlich wären, wenn uns der Dichter im Unklaren über die Abfassungszeit gelassen hätte; aber mit éinem Worte, éiner Jahreszahl versetzt er uns in die Situation, aus welcher heraus die Lieder gesungen wurden, er zeichnet für den Wissenden die Atmosphäre, welche jedoch aus den Gedichten selbst sehr wohl herauszufühlen ist. Die Erlebnisse konnte Geibel nur durchmachen, weil er einer ganz bestimmten Zeit angehörte.

Zu den Zeitgedichten rechne ich vor allem die Vaterlandslyrik; erhält dieselbe einen tendenziösen Beigeschmack, so sprechen wir wohl auch von patriotischer Lyrik.

Es mag auffallen, dafs ich die Vaterlandslyrik den Zeitgedichten beizähle, also meine, das Erlebnis, welches den Dichter anregt, sei ihm nur nahegetreten, weil er einer bestimmten Zeit angehörte. Auf den ersten Blick könnte es näher liegen zu vermuten, das Erlebnis sei dadurch bedingt, dafs der Dichter in einer bestimmten Gegend lebte, oder ein Teil einer bestimmten Nation war. Eingehenderes Erwägen zeigt jedoch, dafs dies nicht der Fall ist.

Soviel wir sehen, ist den Völkern auf jeder Stufe der Entwickelung das Vaterlandsgefühl bekannt, wenn auch vielleicht nur als Gefühl gesellschaftlicher oder Stammeszusammengehörigkeit. Setzen wir ganz normale, vielleicht sogar ganz ideale Zustände voraus, nehmen wir an, die inneren und äufseren Verhältnisse seien im herrlichsten Gleichgewicht, weder durch Unzufriedenheit innerhalb der Stammesgenossenschaft noch durch Verwickelungen im Verkehr mit anderen Stämmen drohe dem Gemeinwesen irgend eine Gefahr, dann wird sich die Vaterlandslyrik höchstens als Preis äufsern, oder wahrscheinlicher gar keinen Anlafs der Bethätigung finden. Überall können wir bemerken, dafs Zeiten der Unruhe, der Gefahr die Vaterlandslyrik zeitigten. Bedroht ein Feind von aufsen das Vaterland, dann entflammen sich die Geister, mit innerer Erregung singen die Dichter ein Kriegslied; sind die Zustände des Vaterlandes voll Widersprüche, unhaltbar oder entwürdigend, dann macht wohl der Zorn des Vaterlandsfreundes sich Luft in patriotischen Liedern, sei es, dafs er dem Fortschritte seine Worte leiht, sei es, dafs er im Festhalten — gewifs der seltenere Fall, Freiligrath sagt einmal ausdrücklich von der Poesie: „Dem Fortschritt dienen — wohl, das ist ihr Beruf“ (Buchner I. S. 426) —, im Stützen des Bestehenden das Heil erblickt. Immer aber wird der Zufall, welcher den Dichter in diese und keine andere Zeit gestellt hat, ihm das Erlebnis vermitteln.

Man könnte nun einwenden: nein, nicht die bestimmte Zeit, sondern die Gegend, in welcher der Dichter lebt, ist dabei mafsgebend. Ist dies richtig? Erhebt nicht Hebbel seine Stimme geradeso, da der mörderische Stahl nach dem Halse des Kaisers von Österreich zuckt, als später, da ein anderer Niederträchtiger das Leben des Königs von Preufsen bedroht? Beide Male wohnt er in derselben Gegend, in Österreich, beide Male ist ein patriotisches Gedicht entstanden. Und Hebbel lebte in Österreich auf einen — dänischen Pafs. Sind nicht die glühendsten Vaterlandsgesänge von Verbannten gedichtet worden? Hat Freiligrath in England

aufgehört, deutsche patriotische Lieder zu dichten? Haben die Flüchtlinge in der Schweiz etwa Schweizer Vaterlandslieder angestimmt? Die Gegend also kann es nicht machen.

Höchstens könnte man die Exterritorialität ins Treffen führen. Der Deutsche gehört, auch wenn er in Paris lebt, dem deutschen Lande an; also weil er einem bestimmten Lande angehört, dichtet er deutsche Vaterlandslieder. Auch mit dieser Deutung reichen wir nicht aus. Es gab Zeiten, in denen Deutschland ein Idealbegriff war. Hebbel war ein dänischer Unterthan, trotzdem dichtet er deutsche Vaterlandslieder. Und heute? Der Deutsche in den Ostseeprovinzen, der Deutsche in Österreich? Also auch das Land ist nicht mafsgebend.

Es bleibt noch die Nation; weil der Dichter der deutschen Nation angehört, dichtet er Vaterlandslieder. Ja, aber der Franzose dichtet auch Vaterlandslieder. Ist ein wesentlicher Unterschied zwischen den patriotischen Kriegsliedern der Deutschen und der — Neuseeländer? Mit anderen Worten, es ist keine nationale Eigentümlichkeit, dafs der Dichter Vaterlandslieder singt. Es ist auch keine Eigentümlichkeit, welche an einer bestimmten Gegend haftet. Wohl aber wird sein Vaterlandsgedicht immer der Ausdruck gewisser Zeitverhältnisse sein, und es erscheint daher gerechtfertigt, dafs wir es den Zeitgedichten zuzählen. Freilich grenzt sich das Vaterlandsgedicht national und lokal ab, doch ist das nichts ihm allein Charakteristisches.

Es giebt nun noch zufällige Zeitereignisse, welche vom Dichter erlebt werden, wir nennen sie politische; wird ein solches Erlebnis Keim zu einem Gedichte, dann gehört das letztere zur politischen Lyrik.

Arndts Sang: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ rechnen wir zu den Zeitgedichten; da es aber hervorgeht aus dem Gefühle fürs Vaterland, reiht es sich in die Unterabteilung der Vaterlandsgedichte ein, und da es eine Tendenz im vaterländischen Sinne hat, so gehört es zur patriotischen Lyrik. Derselben Gattung gehört Geibels Lied „Wie rauscht ihr Waldesschatten“ vom Jahre 1849 an (4, 196):

Wie rauscht ihr Waldesschatten
So kühl noch weit und breit!
Wie schaut im bunten Kleid
Ihr Blumen nur so lustig aus den Matten!
Wie mögt ihr Vöglein pfeifen
In dieser argen Zeit! —
Mir ist so trüb, ich kann es kaum begreifen.

Ist's doch ein Traum gewesen,
Der sonder Spur verschwand,
Daſs du, mein deutsches Land,
Noch einmal seist zu Ehren auserlesen.
Und wo in vor'gen Tagen
Der Stuhl des Kaisers stand,
Wächst fort das Gras; das muſs ich ewig klagen.

Allerdings ist der traurige Ausgang der deutschen Freiheitsbestrebungen im Jahre 1848 der Anlaſs zu unserem Gedichte, aber er steht nicht im Vordergrunde, sondern vielmehr die Lage des Vaterlandes, die bittere Enttäuschung aller patriotisch fühlenden Deutschen; wir haben es also mit einem patriotischen Gedichte zu thun.

Ganz anders etwa Geibels Gedicht: „Konferenz von London", vom Jahre 1852 (4, 197 f.):

O Land am blauen Sunde,
Mit deutschem Blut getauft,
So bist du denn zur Stunde
Verraten und verkauft!

Die Herrn am grünen Tische
Verdammen dich zum Joch;
Zwar schienen faul die Fische,
Allein man briet sie doch.

Wo Franzmann, Brit' und Russe
Nach ihrem Sinn getagt,
Da ziemt's, daſs man zum Schlusse
Gehorsamst Amen sagt.

Was gilt denn auch der Bettel
Von Deutschlands Ehr' und Ruhm,
Glückt nur der Küchenzettel
Für's dän'sche Königthum?

Was sind zwei Herzogshüte,
Die man vom Reiche bricht,
Wenn Seiner Lordschaft Güte
Ein Lächeln uns verspricht?

Und doch, ihr Köch' und Meister,
Mir bangt, daſs blitzbewehrt
Ein Schwarm einst zorn'ger Geister
Aus eurem Kessel fährt.

Dann wird's wie Sturmesbrausen
Durch Deutschlands Stämme gehn,
Dann werdet ihr mit Grausen
Die Welt in Flammen sehn,

Bis jenes Blatt der Schande,
Das feig ihr unterschriebt,
Verzehrt vom Riesenbrande
In alle Winde stiebt.

Es ist ein Ereignis der politischen Welt, der Londoner Traktat, welches den Dichter zu seinen Versen anregt; freilich begnügt er sich mit ihm nicht, sondern blickt in die Zukunft und wird zum drohenden Rachepropheten; nicht von der Zinne der Partei läſst er den Heroldsruf ertönen, sondern wird zum Dolmetsch von ganz Deutschland, welches sich in die Preisgebung von Schleswig und Holstein durchaus nicht finden konnte. Allerdings ist das Gedicht kein Leitartikel, nichtsdestoweniger aber politischer Art und von dem früher besprochenen Geibelschen Liede verschieden.

Wir sehen freilich, daſs die politische Lyrik entarten, daſs sie zum versifizierten Leitartikel herabsinken kann, allein der Gattung

nach bleibt sie identisch, kann nicht abgetrennt werden. Auch die patriotische Lyrik ist Gefahren ausgesetzt; in Österreich wurde das charakteristische Wort „Stiefelwichspatriotismus“ geprägt, um das Übermafs eines Patriotismus zu brandmarken, der sich nicht genugthun kann. Freiligraths Wort in einem Brief an Levin Schücking (Buchner I. S. 411) ist daher nicht als Einwand gegen die ganze Gattung, sondern nur als Protest gegen die Ausschreitungen aufzufassen, wenn er im Hinblick auf Herweghs „Lieder eines Lebendigen“ sagt: „Die politische Poesie, insofern sie eine diplomatische ist, taugt eben nichts und ist von der patriotisch-politischen wohl zu distinguieren. Die Poesie soll sich eben an das Ewige, Bleibende halten und nicht immer mit dem verfluchten Dreck und Schund unseres kläglichen, miserablen Menschen- und Staatslebens zu schaffen haben;“ „nicht immer“ mufs auch er klüglich hinzufügen, denn es giebt eben Zeiten, in denen sie es trotz alledem mufs, und dann wird die politische Lyrik nicht nur berechtigt, sondern geradezu nötig. In solchen Zeiten gilt Herweghs Forderung:

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war?
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfehmen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?
Und die Parole: Sklave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei! —

Ihr müfst das Herz an eine Karte wagen,
Die Ruhe über Wolken ziemt euch nicht;
Ihr müfst euch mit in diesem Kampfe schlagen,
Ein Schwert in eurer Hand ist das Gedicht.
O wählt ein Banner, und ich bin zufrieden,
Ob's auch ein andres, denn das meine sei,
Ich hab' gewählt, ich habe mich entschieden,
Und meinen Lorbeer flechte die Partei!

Herwegh selbst charakterisiert diese Verse in seinem Brief an Freiligrath (Buchner I. S. 427 f.) „als eine Auflehnung gegen den trostlosen Indifferentismus unserer Poeten im allgemeinen“, denn er meint „die Zeit der Harmlosigkeit sei für den Poeten vorüber“, er dürfe „bei den fürchterlichen Kämpfen und Krämpfen unserer Tage nicht nur den gemütlichen Zuschauer spielen wollen;“ er ist sich seiner Einseitigkeit bewufst, hält aber Richtung, einseitige Richtung geradezu für eine Pflicht des Poeten, in solchen Zeiten wie die eben angebrochenen. Laut und energisch tritt

er für die Forderungen der Zeit ein und bestätigt alles, was wir kennen lernten. Ein politisches Gedicht kann gut sein oder schlecht, deshalb aber bleibt es doch ein politisches Gedicht.

Zur politischen Lyrik gehört als eine Unterabteilung für sich die Revolutionspoesie, welche die verschiedensten Formen annehmen kann, aber immer dadurch charakterisiert ist, dafs der Dichter Bestrebungen auf eine gewaltsame Veränderung der politischen Verhältnisse erlebt. Die politische Lyrik FREILIGRATHS, HERWEGHS, DINGELSTEDTS u. a. im Gefolge der Revolutionen von 1830 und 1848, wie etwa WILHELM MÜLLERS Griechenlieder oder die zahlreichen Polenlieder auf deutschem Boden sind ihrer Gattung nach völlig identisch; es sind Revolutionsgedichte, welche wir Freiheitslieder nennen, weil in ihnen ein staatlicher Idealzustand verherrlicht oder wenigstens ein uns verwerflich erscheinender Despotismus bekämpft wird.

Aber zur politischen Lyrik zählt auch die Kriegslyrik mit ihrer Unterabteilung der Siegeslyrik; hier ist wohl ganz deutlich, dafs wir es mit einem Erlebnisse zu thun haben, welches der Dichter nur durchmachen kann, insofern er einer bestimmten Zeit angehört. Allerdings könnte in unserer kulturhistorischen Gegenwart ein Dichter vielleicht auf den Einfall geraten, ein Kriegslied der Griechen gegen die Perser zu dichten; allein dann ist sein Gedicht kein erlebtes mehr, der Keim zu seinem Gedichte senkt sich aus einer anderen Richtung in seine Phantasie, und wir müssen diese Möglichkeit von einem anderen Gesichtspunkt betrachten (vgl. unten den fünften Abschnitt dieses Kapitels: Indirektes Erlebnis).

Dafs die Zeit auch auf die übrigen Gattungen der Lyrik Einflufs nimmt, ist selbstverständlich; die Mischungen, welche sich ergeben, werden wir noch kennen lernen.

Fassen wir zusammen; es ergaben sich als Gattungen, welchen die Zeit als Erlebnis zu Grunde liegt, einmal das Zeitgedicht, wozu z. B. Preislieder auf Helden des Tages oder Behandlungen sonstiger Zeitereignisse gehören, dann zweitens die Vaterlandslyrik mit der Unterabteilung: patriotische Lyrik, drittens die politische Lyrik mit den Unterabteilungen: a) Revolutions-, b) Kriegs- und c) Siegespoesie.

Das Wort GOETHES in Ehren: „Der Dichter steht viel zu hoch, als dafs er Partei machen sollte“ (VII. S. 100), oder wie FREILIGRATH es ausdrückt:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei;

ebenso wie das andere, das FREILIGRATH einmal seinem Freunde KARL BUCHNER schreibt (I. S. 425 f.): „Das Reich der Poesie ist nicht von dieser Welt, sie soll im Himmel sein und nicht auf der Erde, und wenn sie auf der Erde ist, so soll sie mindestens zum Himmel deuten.“ Aber die Zeit läfst den Dichter nicht an sich vorüberhuschen, ohne ihm ein Wort zuzurufen, das in seinem Herzen zündet, während es für alle anderen Menschen leerer Hauch war. Die Zeit wirkt auf den Poeten, auch wenn er zum Himmel weist, und wohl ihm, wenn er das Wort der Zeit im höchsten Sinne deutet, dann wird auch die Nachwelt ihm Kränze flechten, sonst freilich verrauschen seine Verse wie die Zeiten, und er vergeht wie der Tag. Wer aber das Bleibende im Wechsel, das Beharrende in der Flucht der Ereignisse, das Ewige, Gesetzmäfsige in seinen Versen hat lebendig werden lassen, der strahlt, eine Leuchte, weithin durch alle Zeiten, ein Trost für die Gegenwart ein Denkmal der Gröfse für die Zukunft, er kommt aus andern Zeiten und wird in andere gehn, wie GRILLPARZER sagt. Ohne Nachsicht siebt die Geschichte, sie läfst nur gelten, was Bestand hat, aber niemals vergifst ein Volk des Dichters, welcher zur rechten Zeit in richtigem Sinne seine Stimme erhob. Ihm wird der Lorbeer gereicht. Wir können GOETHES olympische Ruhe während der aufregenden Kämpfe unseres Volkes begreifen, aber wir müssen sie bedauernd entschuldigen. Wie gerne hätte die Zeit auf ein Wort aus seinem Munde gelauscht, mit welcher Spannung horchte sie, ob er reden werde. Er schwieg zu ihrem Schmerze.

Die politische Lyrik ist eine Gattung, welche ganz berechtigt erscheint.

C. Die Nation.

Jede Nation hat eine von dem allgemeinen Eigenthümlichen der Menschheit abweichende besondere Eigenheit.

Goethe.

Es giebt Erlebnisse, welche der Dichter nur durchmacht, weil er einer bestimmten Nation angehört. Wir können nämlich Eigentümlichkeiten bemerken, die durchaus auf eine bestimmte Nation beschränkt sind; so hat lange für eine nationale Eigentümlichkeit der Deutschen der Universalismus gegolten, man könnte sagen, eine herrliche nationale Bescheidenheit, welche nur

vom blöden Auge für eine Schwäche angesehen werden konnte. Noch stärker tritt das nationale Element etwa bei den Spaniern hervor: sie haben das Ehrgefühl in der schärfsten Weise ausgebildet. Denken wir uns nun eine Lyrik, welche aus dieser spanischen Eigenart hervorwächst, so haben wir die nationale Lyrik vor uns. Schon wenn wir die spanischen Romanzen in GEIBELS Übersetzung betrachten, tritt uns auf dem lyrisch-epischen Grenzgebiete dieses nationale Moment scharf entgegen, auf dem Gebiete des Dramas sind ja der „Richter von Zalamea“ und der „grofse Galeotto“ in Deutschland populär gewordene Zeugen dafür. Der Kannibalismus ist gewifs auch eine streng nationale Eigentümlichkeit; WAITZ-GERLAND (a. a. O. VI. S. 158) berichten nun von Polynesien, dafs sich Kinder an dem entsetzlichen Mahle „bis zu einem bestimmten Alter“ nicht beteiligen durften, „in welchem sie durch unverständliche, also sehr alte Lieder eingeweiht wurden“; hier haben wir demnach Menschenfresserlieder erwiesen; auch ihnen liegt ein Erlebnis zu Grunde, das jedoch der Dichter nur durchmachen konnte, weil er einer kannibalischen Nation angehörte. Bei FRIEDRICH MÜLLER (Reise der Fregatte Novara. Anthropologischer Teil. 3. Abteilung. Ethnographie S. 50 f.) sind zwei Lieder mitgeteilt, welche im Stamme der Maoris beim Tättowieren eines Mannes und eines Mädchens gesungen wurden. Das Tättowieren aber ist gewifs auch eine nationale Eigentümlichkeit, und die beiden Lieder lassen darauf schliefsen, dafs wir es nur mit Proben einer reichentfalteten Litteratur zu thun haben. Sie lauten, das erste:

Wir sitzen da beisammen
Und schmausen zusammen,
Wir blicken an die Zeichen
Auf den Augen, auf der Nase
Tutetawa's,
Die sich schlängeln hin und her,
Gleich den Füfsen der Eidechse.
Stich ihn mit dem Meifsel Mataora's.
Sei nicht so sehnsüchtig,
Dafs die Frauen dich schauen,
Dafs sie pflücken möchten
Das junge Laub der Warawara.
In bin der Meister
Euerer herrlichen Zeichen!
Den Mann, der dich gut bezahlt,
Tättowier' recht zierlich;
Den Mann, der dich nicht bezahlt,
Diesen zeichne nicht schön!
Lafs' ertönen das Brummen!
Steh' auf Tangaroa!
Heb' dich Tangaroa!

Das andere lautet:

Leg' dich hin, meine Tochter, zu zeichnen dich,
Zu tättowieren dein Kinn!
Dafs nicht, wenn du kommst in ein fremdes Haus,
Sie da sagen: „Woher dieses häfsliche Weib?"
Leg' dich hin, meine Tochter, zu zeichnen dich,
Zu tättowieren dein Kinn,
Dafs du fein anständig werdest,
Damit nicht, wenn du kommst zum Feste,
Sie da sagen: „Woher dies rotlippige Weib?"
Auf dafs wir dich reizend machen,
Komm' und lafs' dich tättowieren,
Damit nicht, wenn du kommst, wo die Sklaven sitzen,
Sie da sagen: „Woher dies Weib mit dem rothen Kinn?"
Wir zieren dich, wir tättowieren dich,
Bei dem Geiste des Hine-te-iwa-iwa;
Wir tättowieren dich, dafs der Strandgeist
Möge gesendet werden von Rangi
Zu den Tiefen der See,
Zu der schäumenden Welle!
Deine Schönheit ist gepaart mit Liebreiz,
Deine Schönheit ist wie die Himmel,
Wie die Sterne Pahatiti, Ruatapu, Rongonui und Kahukura,
Du bist schöner
Als Uetonga und Tamarereti
Oder der heilige Schatten Reretoro's!
Der Strandgeist wird gesendet werden von Rangi
Zu den Tiefen der See,
Zu der schäumenden Welle.
Lafs' die Schmeichler und die Kinder,
Lafs' dein Lebewohl bei ihnen,
Geh' hin wie die scheidende Wolke
Über den Raukawa-Bergen
Und lafs' sie weinen in Kummer!
Jedoch ich —
Ich bin Rangi und Papa —
Mein Werk ist vollendet!

Wollen wir diesen Liedern wie den kannibalischen einen Platz anweisen, dann bleibt nur die nationale Lyrik. Es giebt auch Eigentümlichkeiten, welche bei einer Nation ganz besonders ausgebildet sind, man denke z. B. an die altdeutsche Treue, an die Kriegswut, die sogenannte Berserkerwut, an den Blutdurst, an die französische *gloire*. Alles das, als Erlebnis des Dichters vorausgesetzt, bringt bei lyrischer Aussprache nationale Lyrik hervor.

Auch hier finden sich Kreuzungen mit den anderen lyrischen Arten, von denen wir noch handeln müssen.

D. Der Stand.

Das poetische Talent ist dem Bauer so gut gegeben wie dem Ritter; es kommt nur darauf an, dafs Jeder seinen Zustand ergreife und ihn nach Würden behandle.

Goethe.

Nicht ohne Spur in der Poesie bleibt der besondere Stand des Dichters; das lehrt uns ein Blick auf die Geschichte der deutschen Litteratur allein. Wie grofs ist der Unterschied zwischen dem adeligen Minnesang etwa und dem bürgerlichen Meistersang wie stark äufsert sich der Stand des Dichters in der höfischen, von Rittern gepflegten, und in der volkstümlichen, von berufsmäfsigen Spielleuten vorgetragenen Poesie; wie drückt der Stand der gelehrten Dichter im 17. Jahrhundert auch ihrer Dichtung einen Stempel auf. In allen diesen Fällen zeugt der ganze Charakter aller poetischen Gattungen für den besonderen Stand der Poeten.

Allein es sind auch die besonderen Standesinteressen, welche der Dichter erlebt und in besonderen Dichtungen aussprechen kann: nicht blofs die Atmosphäre, in welcher er lebt, weht auch durch seine Verse, sondern er leiht seine Kunst den Eigenheiten oder Eigentümlichkeiten seines Standes, und es entsteht eine besondere Gattung der Lyrik: die s t ä n d i s c h e.

Wenn der Anonymus Spervogel das Schicksal des alten Spielmannes beklagt, der da kein Haus zu eigen nenne und seinen Söhnen kein Erbe hinterlassen könne, so liegt seinen Gedichten ein Erlebnis zu Grunde, das er nur als Angehöriger des Spielmannstandes erfahren konnte; wir werden seine Sprüche daher zur s t ä n d i s c h e n Lyrik rechnen müssen.

Wenn ein Dichter zu singen anhebt:

Der Herr Professer
Liest heut' kein Collegium,
Drum ist es besser,
Wir trinken eins 'rum.
Edite, bibite, collegiales
Multa post sæcula pocula nulla,

so gehen seine Verse aus einem Erlebnisse hervor, das er nur als Student, also als Angehöriger eines besonderen Standes, erfahren konnte; wir werden sein Lied zur s t ä n d i s c h e n Lyrik rechnen und vielleicht von S t u d e n t e n l y r i k sprechen.

In einer mir vorliegenden handschriftlichen Liedersammlung aus Obersteiermark findet sich folgendes

Bessen Lied[1].

1.

Bessen fall, Bessen fall[2]
Kauffet gutte Bessen,
Müfst ich doch im ganzen Wald
Unter Birken jung und alt
Sie zusammen lösen.
Herrn und Frauen kaufet bald
Denn ihr werdet bälder alt,
Alls die alten Bessen.

2.

Bessen fall, Bessen fall
Kaufet gute Bessen
Fänd ich nur den rechten Mann
Der die Bessen brauchen kann.
Er wird euch verjagen
Denn er kerte aus den Haus
Euch mit samt dem Kerich aus
Das kann ich euch sagen.

Dieses volkstümliche Lied geht aus dem Erlebnis eines Besenbinders hervor und ist — so setzen wir wenigstens fürs erste voraus — von einem Besenbinder verfafst; es drückt also Gefühle aus, welche der Dichter nur als Angehöriger eines bestimmten Standes erlebte, und zählt daher zur ständischen Lyrik.

Wir kennen Soldatenlieder, welche sogar nach Truppen geschieden sind; so liegt mir ein volkstümliches Dragonerlied vor; in dem „Soldaten-Liederbuch für das kaiserlich-königliche Heer. Herausgegeben von Heinrich Dieter“ (Salzburg [4] 1884) sind S. 75—94 „Truppen-Lieder“ zusammengestellt für Artillerie, Dragoner, Flotte, Husaren, Jäger, Infanterie, Pioniere und Ulanen, der Landwehrlieder nicht zu vergessen, welche alle den speciellen Eigentümlichkeiten der einzelnen Truppenkörper entsprechen; auch hier wieder ständische Lyrik.

Weit verbreitet sind die Jägerlieder, zu welchen auch die überaus zahlreichen Wildschützenlieder gehören; es finden sich Schiffer- und Fischerlieder, Schnitter- und Drescherlieder, Turner- und Handwerkerlieder; Gelehrte und Ungelehrte, Vornehme wie Geringe, Ritter und Bürger, Städter und Bauern, Sefshafte und Fahrende[3], Älmler und Türmer, kurz, alle Stände haben ihre Lieder. Felix Dahn hat einmal die Gefühle des Professors bei Beginn der Ferien in einem Gedicht ausgesprochen, das ist gewifs ganz specielle Professorenlyrik, unzweifelhafte ständische Poesie.

Betrachten wir eine Gruppe der ständischen Lyrik näher, das Studentenlied, so sehen wir auch hier noch engere Gliederung; es giebt eigene Kommersbücher für die Burschenschaften und für die

[1] d. h. Besenlied.

[2] Besen feil, Besen feil! Schmeller giebt die Aussprache „fál“.

[3] Sogar eigene Verbrecherlyrik vgl. Avé Lallemant, *Das deutsche Gaunertum.* I. S. 208 ff., recht zur Widerlegung des Verses: „Böse Menschen haben keine Lieder“.

Corps, es giebt landsmannschaftliche und Finkenlieder; bei dieser Scheidung macht sich ein weiteres, ganz zufälliges Moment geltend: weil der Student einer Burschenschaft, einem Corps, einer Landsmannschaft angehört, also einer festen Vereinigung von Studenten, so hat er zum Teil Interessen, welche sich von denen der übrigen Studenten unterscheiden; es tritt auch in der Poesie das Besondere seiner Gesellschaft hervor. Ja es giebt Vereinigungen von Leuten verschiedener Stände zu irgend welchen gemeinsamen (geselligen, humanitären, wissenschaftlichen, politischen, erlaubten und unerlaubten) Zwecken; auch sie können eigene Lieder haben, die ihrer Eigenart entsprechen. Hier sehen wir wohl im allgemeinen eine Form der ständischen Lyrik vor uns, welche wir aber Gesellschaftslyrik nennen. Alle Formen gesellschaftlichen Verkehrs können als Erlebnis einen Keim in die Phantasie des Dichters senken, man erinnere sich nur der GOETHEschen Lieder „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" (I. S. 15), „Blinde Kuh" (I. S. 17), „Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel" (I. S. 37) und anderer aus der Abteilung „Gesellige Lieder", so eröffnet sich ein Ausblick auf ein buntes Gewirre geselliger Freuden und damit gesellschaftlicher Lieder. Hauptsächlich sind es jedoch zwei Formen der Geselligkeit, welche vielgepflegte lyrische Gattungen hervorriefen, der Tanz und die „feuchte Fröhlichkeit"; unter den Gesellschaftsliedern sind die zahlreichsten die Tanz- und die Trinklieder.

Die früher überaus beliebten Tanzlieder sind freilich gegenwärtig nur mehr auf das volkstümliche Gebiet beschränkt, da unsere Gesellschaftstänze nicht mehr mit Gesang begleitet werden; sie sind aber eine der ursprünglichsten Gattungen, wenn nicht sogar, wie SCHERER in seiner Poetik S. 78 ff. nachzuweisen suchte, geradezu die Urform. Freilich ist ihr Inhalt mitunter auch episch, wie denn bekanntlich auf den Färöern die Nibelungensage in Tanzliedern behandelt wurde, doch giebt es auch rein lyrische Tanzlieder. Wir können bemerken, wie besonders im Mittelalter die verschiedenen Tänze sich in den Tanzliedern geltend machten, das heifst, wie selbst die kleinen Verschiedenheiten desselben Erlebnisses besondere Unterabteilungen der Tanzlieder hervorriefen, man denke nur an die Reihen, die Leiche.

Auch die Trinklieder teilen sich nach dem Getränke noch in Untergruppen, wir haben Weinlieder, Punschlieder, Theelieder, Bier-, sogar Branntweinlieder: unter SCHUBARTS Gedichten (bei

Hauff. S. 461 f.) finden wir ein „Branntweinlied eines Schusters. Aus einer Hanswurstias“. Natürlich kommt es darauf nicht an, denn sonst müfsten wir auch noch die verschiedenen Weinsorten und Bierarten zur Scheidung herbeiziehen, giebt es doch Rheinwein- und Champagnerlieder, „Burgunder-Wein“ hat Hagedorn begeistert (III. S. 101), kennt der Münchner doch sogar Bocklieder.

Der Gesellschaftslyrik sind auch einzureihen die Tabaklieder,[1] so das weit verbreitete „Tabaksäuferlied“ mit dem Refrain:

Denn junger Weis', junger Weis' g'wöhnt man sich's an,
Und alter Weis' thuet man's aus G'wohn.

Wer kennt nicht die Parodie „Mein Pfeifchen lob' ich mir“ oder das Knasterlied.

Unter ständischer Lyrik müssen wir auch Lieder verschiedener Altersstufen begreifen, so Kinder-, Jünglings-, Mädchenlieder, Gesänge der Greise, Lieder der Kranken und Gesunden, der Schwangeren, der Spröden und Gefälligen, der Familienväter und der Kinderlosen, der Hausherren und der Heimatlosen, der Galanten und — um auch das modernste nicht zu vergessen — der „Gigerln“, wie der Wiener sagt; man sieht aber, wie hier schon ein zeitlich abgegrenztes Gesellschaftslied uns entgegentritt, also eine Kreuzung.

E. Die Gegend.

Wer den Dichter will verstehen,
Mufs in Dichters Lande gehen.

Goethe.

Es erübrigt noch, eines Umstandes zu gedenken, welcher auf die lyrische Produktion Einflufs nehmen kann: die Gegend, in welcher der Dichter lebt. Ich denke dabei nicht blofs an landschaftliche Besonderheiten, sondern an den Charakter einer Gegend ganz im allgemeinen, an ihre Sitten und Gebräuche, die sprachliche wie politische, äufsere und innere Eigenart. Hauptsächlich freilich wird sich dieses lokale Moment nur begleitend äufsern, es wird Einflufs nehmen auf das Naturgedicht: schwerlich wird ein Dichter in Innerafrika durch einen Eisberg, schwerlich ein Dichter in Schweden durch einen Wüstensturm angeregt

[1] vergl. *Des Knaben Wunderhorn* von Arnim und Brentano. Hempel I. S. 152 f.

werden, und wenn wir bei einem Poeten, welcher bis dahin ruhig auf einem europäischen Comptoirbocke gesessen hat, einer farbenprächtigen Wüstenscenerie begegnen, dann werden wir fragen müssen, auf welchem Wege er zu dem Motive gekommen sei; erlebt ist es unter keiner Bedingung, sondern erlernt oder ersonnen, ausgeklügelt. Bei dem gottesdienstlichen Gedichte wird sich das lokale Moment im Kultus besonderer Gottheiten, Götter- oder Heiligenbilder oder berühmter Kultusstätten zeigen: ein Dichter in Steiermark dichtet vielleicht ein Lied auf die Maria von Zell, Mickiewicz ruft die Marya Częstochowa, die Maria von Czenstochau, an. Lokale Ereignisse, wie Brände, man denke an den Brand von Hamburg, Erdbeben, z. B. das von Lissabon, Springfluten — eine solche soll ja der Sage von der Sintflut zu Grunde liegen — werden das Zeitgedicht beeinflussen. Lokale Helden oder Lokalsagen werden für die lyrisch-epische Gattung wichtig. Das Liebesgedicht erhält einen lokalen Anstrich, z. B. in der Lyrik beim Fensterln, bei Ständchen etc. Eichendorff sagt einmal geradezu (Dichter und ihre Genossen II. S. 359): „Wer einen Dichter recht verstehen will, mufs seine Heimat kennen. Auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt.“ Diesen schwer zu definierenden Einflufs der Gegend auf die Dichtung im allgemeinen, ebenso auf die Lyrik ziehen wir jedoch nicht weiter in Betracht, er spricht aus jedem Wort, aus jedem Vers und entstammt nicht einem besonderen lokalen Erlebnisse, sondern dem Charakter der Heimat.

Aber es giebt auch eine rein lokale Lyrik, denn zahlreich sind die Tiroler- und Schweizerlieder. Bei Schubart (Hauff S. 144) treffen wir auf ein „Schwabenlied“:

So herzig, wie die Schwaben,
Gibt's halt nichts weit und breit.
Denn welche Völker haben
So viele Redlichkeit?
Ihr Herz denkt anders nicht,
Als was die Zunge spricht.
So herzig, wie die Schwaben,
Gibt's halt nichts weit und breit.

Wer ist, wie unsre Schwaben,
So männlich noch und stark?
Die Männer dorten haben
Noch deutsches Knochenmark.
Die Mädchen sind so hold,
Die Weiber treu wie Gold.
So herzig, wie die Schwaben,
Gibt's halt nichts weit und breit.

Und als Gegenstück dazu sein „Lied eines Schwabenmädchen“, später „Das Schwabenmädchen“ genannt (Hauff S. 450). Wie zahlreich sind die Wiener Lieder, welche Oesterreichs Hauptstadt preisen in dem Sinne „Ja nur a Kaiserstadt, ja nur a Wien“ (vgl.

Sauer in der Allgemeinen deutschen Biographie Bd. 27, S. 740 s. v. Raimund); in ihnen liegt kein Naturgedicht vor, sondern ein Preis des Wesens und des Charakters, welchen „die Weanerstadt" zeigt, also entschieden lokale Lyrik. In dem volkstümlichen Liede „Hoch vom Dachstein" spricht sich die ganze Liebe des Steirers zu seiner Heimat aus, nicht blofs sein Naturgefühl, wir haben es hier auch nicht mit patriotischer, sondern mit lokaler Lyrik zu thun. Auch bei den Griechen wurden gerade durch die Lyriker besonders viele Lokalmythen in die Litteratur zuerst eingeführt (vgl. Bergk II. S. 105).

Ein interessantes Beispiel, wie ein echter Dichter auch hier das Besondere zum Allgemeinen erweitern, vom Einzelnen zum Symbolischen fortschreiten kann, vom Lokalen zum Universalen, zeigt uns Uhland.

Eduard Paulus erzählt in seinem liebenswürdigen Hefte „Ludwig Uhland und seine Heimat Tübingen" (Stuttgart 1887 S. 8 ff.): „Eine Stunde weiter oben (als Tübingen) im Neckarthale bei Rottenburg lag einst die Hauptstadt des römischen Zehentlandes, das alte Sumelocenna; die Stelle wird noch heute vom Volk Landskron geheifsen; auch soll die letzte grofse Schlacht der Römer auf alemannischem Boden in der Nähe geschlagen worden sein. Im Sommer 368 kommt Kaiser Valentinian mit seinem Heer an einen Ort genannt Solicinium (Sülchen bei Rottenburg) und blieb daselbst wie vor einem verriegelten Thor, weil er erfuhr, dafs man die Feinde in der Ferne erblickt habe. Diese, im schnellen Widerstand ihr Heil suchend, hatten sich auf einem hohen unwegsamen Berg verschanzt, welcher nur auf der Nordseite, also gegen das Ammerthal, einen sanften, leicht zugänglichen Abhang hatte. Mit diesem Angriffspunkte nicht zufrieden, wollte der Kaiser, nur von wenigen begleitet, einen noch bequemeren aufsuchen, geriet aber in Sümpfe und beinahe in die Hand der Alemannen. Dabei sei, wird berichtet, der Adjutant, der des Kaisers goldenen Helm trug, mit Rofs und Helm im Sumpfe versunken. Die römische Hauptmacht hatte schon auf der Nordseite angegriffen und erstürmte endlich den Berg, worauf sich die Deutschen in das Dickicht ihrer unzugänglichen Wälder zogen; Valentinian dagegen mit seinem Heer nach Trier zurückkehrte und Triumphe feierte."

Ich citiere mit Absicht die ganze Stelle, weil sie zeigt, wie schon Paulus in Prosa die kontrastierende Stimmung zum Ausdrucke bringt; ich glaube, diese Sage ist das Erlebnis zu Uhlands Gedicht „Die versunkene Krone" (S. 390 f.):

Da droben auf dem Hügel
Da steht ein kleines Haus;
Man sieht von seiner Schwelle
Ins schöne Land hinaus.
Dort sitzt ein freier Bauer
Am Abend auf der Bank,
Er dengelt seine Sense
Und singt dem Himmel Dank.

Da drunten in dem Grunde
Da dämmert längst der Teich.
Es liegt in ihm versunken
Eine Krone stolz und reich;
Sie läfst zunächt wohl spielen
Karfunkel und Sapphir;
Sie liegt seit grauen Jahren,
Und niemand sucht nach ihr.

Hier ist das Erlebnis wahrscheinlich hervorgegangen aus Uhlands Kenntnis der Tübinger Gegend, wir haben es mit lokalen Eindrücken zu thun, aber Uhland versteht es, das rein Poetische stimmungsvoll herauszuarbeiten und das Lokale nur leise anklingen zu lassen; symbolisch, wie er alles auffafst, verwandelt er auch dieses — lokale — Erlebnis in symbolischer Weise zum Keim eines Gedichtes, es vereinfachend und vertiefend. Aber die Grundlage bleibt doch — lokal.

Wir haben damit den Kreis der Erlebnisse durchlaufen, welche dem Dichter zufolge seiner Stellung als Mensch, in seiner Zeit, seiner Nation, seinem Stande, seiner Gegend entgegentreten. Es werden ihm Anschauungen, Eindrücke — kurz alles das, was wir Erlebnisse nennen, in verschiedener Weise vermittelt, sie erregen sein Gefühl, und dies findet Ausdruck in seinen Gedichten. Die Art des Erlebnisses konnten wir dazu benutzen, um die lyrischen Gattungen zu scheiden. Aber es giebt noch andere Gebiete, welche dem Dichter das Rohmaterial für seine Schöpfungen ganz gleich darbieten, vor allem das weite Reich des Gedankens. Bevor wir uns jedoch diesem zuwenden, wollen wir die Resultate der bisherigen Untersuchung überblicken und die Kreuzungen erforschen, welche sich naturgemäfs ergeben.

Auf der folgenden Tabelle (S. 138 f.) findet man schematisch und übersichtlich sowohl die einzelnen Gebiete als die möglichen Kreuzungen dargestellt; es wird nützlich sein, sie durch verschiedene charakteristische Beispiele zu belegen. Freilich gilt hier das Wort Goethes (Sprichwörtlich. II. S. 247):

Ihr sucht die Menschen zu benennen,
Und glaubt am Namen sie zu kennen.
Wer tiefer sieht, gesteht sich frei,
Es ist was Anonymes dabei.

Aber auch auf die Lyrik läfst sich anwenden, was Hebbel einmal in seinem Tagebuche bemerkt (II. S. 374): „Der dramatische Individualisierungs-Prozefs ist vielleicht durch das Wasser am besten

1. Tabelle der

Erlebnis	Hauptgattung.	1. Liebeslyr.	2. religiös-andächtige	2b. religiös-gottesdienstliche	3. Naturlyrik	4. Zeitlyrik	5a. Vaterlandslyrik	5b. patriotische
Mensch	1. Liebeslyrik a) freudige b) traurige c) vermischte	rein	andächtige Liebeslyr.	gottesdienstliche Liebeslyr.	Natur-Liebeslyr.	zeitliche Liebeslyr.	vaterländ. Liebeslyr.	patriot. Liebeslyr.
	2. religiös-andächtige	erotisch-andächtige	rein	gottesdienstlich-andächtige	Natur-andächtige	zeitlich-andächtige	vaterländ.-andächtige	patriot.-andächtige
	2b. religiös-gottesdienstl.	erotisch-gottesdienstliche	andächtig-gottesdienstliche	rein	Natur-gottesdienstliche	zeitlich-gottesdienstliche	vaterländ.-gottesdienstliche	patriot.-gottesdienstliche
	3. Naturlyrik	erotische Naturlyrik	andächtige Naturlyrik	gottesdienstliche Naturlyrik	rein	zeitliche Naturlyrik	vaterländ. Naturlyrik	patriot. Naturlyrik
Zeit	4. Zeitlyrik	erotische Zeitlyrik	andächtige Zeitlyrik	gottesdienstliche Zeitlyrik	Natur-Zeitlyrik	rein	vaterländ. Zeitlyrik	patriot. Zeitlyrik
	5a. Vaterlandslyrik	erotische Vaterlandslyrik	andächtige Vaterlandslyrik	gottesdienstliche Vaterlandslyrik	Natur-Vaterlandslyrik	zeitliche Vaterlandslyrik	rein	patriot. Vaterlandslyrik
	5b. patriotische	erotisch-patriot.	andächtig-patriot.	gottesdienstlich-patriot.	Natur-patriot.	zeitlich-patriot.	vaterländ.-patriot.	rein
	6a. politische	erotisch-politische	andächtig-politische	gottesdienstlich-politische	Natur-politische	zeitlich-politische	vaterländ.-politische	patriot.-politische
	6b. Revolutionslyrik	erotische Revolutionslyrik	andächtige Revolutionslyrik	gottesdienstliche Revolutionslyrik	Natur-Revolutionslyrik	zeitliche Revolutionslyrik	vaterländ.-Revolutionslyrik	patriot. Revolutionslyrik
	6c. Kriegslyrik	erotische Kriegslyr.	andächtige Kriegslyr.	gottesdienstliche Kriegslyr.	Natur-Kriegslyr.	zeitliche Kriegslyr.	vaterländ. Kriegslyr.	patriot. Kriegslyr.
	6d. Siegeslyrik	erotische Siegeslyrik	andächtige Siegeslyr.	gottesdienstliche Siegeslyrik	Natur-Siegeslyrik	zeitliche Siegeslyrik	vaterländ. Siegeslyrik	parriot. Siegeslyrik
Nation	7. nationale	erotisch-nationale	andächtig-nationale	gottesdienstlich-nationale	Natur-nationale	zeitlich-nationale	vaterländ.-nationale	patriot.-nationale
Stand	8. ständische	erotisch-ständische	andächtig-ständische	gottesdienstlich-ständische	Natur-Standesl.	zeitlich-ständische	vaterländ.-ständische	patriot.-ständische
	9a. Gesellschaftslyrik	erotische Gesellschaftslyr.	andächtige Gesellschaftslyr.	gottesdienstliche Gesellschaftslyr.	Natur-Gesellschaftslyr.	zeitliche Gesellschaftslyr.	vaterländ. Gesellschaftslyr.	patriot. Gesellschaftslyr.
	9b. Trinklyrik	erotische Trinklyrik	andächtige Trinklyrik	gottesdienstliche Trinklyrik	Natur-Trinklyrik	zeitliche Trinklyrik	vaterländ. Trinklyrik	patriot. Trinklyrik
Gegend	10. lokale	erotisch-lokale	andächtig-lokale	gottesdienstlich-lokale	Natur-lokale	zeitlich-lokale	vaterländ.-lokale	patriot.-lokale

Mensch

lyrischen Gattungen.

6a. politische	6b. Revolutionslyrik.	6c. Kriegslyrik.	6d. Siegeslyrik.	7. nationale	8. ständische	9a. Gesellschaftslyrik	9b. Trinklyrik	10. lokale.
politische Liebeslyrik.	revolutionäre Liebeslyr.	krieger. Liebeslyr.	epinikische Liebeslyr.	nationale Liebeslyr.	ständische Liebeslyr.	gesellschaftliche Liebeslyr.	bacchische Liebeslyr.	lokale Liebeslyr.
politisch-andächtige	revolutionär-andächtige	kriegerisch-andächtige	epinikisch-andächtige	national-andächtige	ständisch-andächtige	gesellschaftlich-andächtige	bacchisch-andächtige	lokal-andächtige
politisch-gottesdienstl.	revolutionär-gottesdienstliche	kriegerisch-gottesdienstliche	epinikisch-gottesdienstl.	national-gottesdienstliche	ständisch-gottesdienstliche	gesellschaftlich-gottesdienstl.	bacchisch-gottesdienstliche	lokal-gottesdienstliche
politische Naturlyrik	revolutionäre Naturlyrik	kriegerische Naturlyrik	epinikische Naturlyr.	nationale Naturlyrik	ständische Naturlyrik	gesellschaftliche Naturlyrik	bacchische Naturlyrik	lokale Naturlyrik
politische Zeitlyrik	revolutionäre Zeitlyrik	kriegerische Zeitlyrik	epinikische Zeitlyrik	nationale Zeitlyrik	ständische Zeitlyrik	gesellschaftliche Zeitlyrik	bacchische Zeitlyrik	lokale Zeitlyrik
politische Vaterlandslyrik	revolutionäre Vaterlandslyrik.	kriegerische Vaterlandslyrik	epinikische Vaterlandslyrik	nationale Vaterlandslyrik	ständische Vaterlandslyrik	gesellschaftliche Vaterlandslyrik	bacchische Vaterlandslyrik	lokale Vaterlandslyrik
politisch-patriot.	revolutionär-patriot.	kriegerisch-patriotische	epinikisch-patriot.	national-patriot.	ständisch-patriot.	gesellschaftl.-patriotische	bacchisch-patriot.	lokal-patriot.
rein	revolutionär-politische	krieger.-politische	epinikisch-politische	national-politische	ständisch-politische	gesellschaftlich-politische	bacchisch-politische	lokal-politische
politische Revolutionslyrik	rein	krieger. Revolutionslyrik	epinikische Revolutionslyrik	nationale Revolutionslyrik	ständische Revolutionslyrik	gesellschaftl. Revolutionsl.	bacchische Revolutionslyrik	lokale Revolutionslyrik
politische Kriegslyrik	revolutionäre Kriegslyr.	rein	epinikische Kriegslyrik	nationale Kriegslyr.	ständische Kriegslyr.	gesellschaftliche Kriegslyr.	bacchische Kriegslyr.	lokale Kriegslyr.
politische Siegeslyrik	revolutionäre Siegeslyrik	kriegerische Siegeslyrik	rein	nationale Siegeslyrik	ständische Siegeslyrik	gesellschaftliche Siegeslyrik	bacchische Siegeslyrik	lokale Siegeslyrik
politisch-nationale	revolutionäre nationale	kriegerisch-nationale	epinikisch-nationale	rein	ständisch-nationale	gesellschaftlich-nationale	bacchisch-nationale	lokal-nationale
politisch-ständische	revolutionär-ständische	krieger.-ständische	epinikisch-ständische	national-ständische	rein	gesellschaftlich-ständische	bacchisch-ständische	lokal-ständische
politische Gesellschaftsl.	revolutionäre Gesellschaftslyr.	krieger.-Gesellschaftslyr.	epinikische Gesellschaftslyr.	nationale Gesellschaftslyr.	ständische Gesellschaftslyr.	rein	bacchische Gesellschaftslyr.	lokale Gesellschaftslyr.
politische Trinklyrik	revolutionäre Trinklyrik	krieger. Trinklyrik	epinikische Trinklyrik	nationale Trinklyrik	ständische Trinklyrik	gesellschaftliche Trinklyrik	rein	lokale Trinklyrik
politisch-lokale	revolutionär-lokale	krieger.-lokale	epinikisch-lokale	national-lokale	ständisch-lokale	gesellschaftliche lokale	bacchisch-lokale	rein
Zeit				Nation	Stand			Gegend

zu versinnlichen. Überall ist Wasser Wasser und der Mensch Mensch; aber wie jenes von jeder Erdschichte, durch die es strömt oder sickert, einen geheimnisvollen Beigeschmack annimmt, so der Mensch ein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geschichte und Geschick."

F. Kreuzungen.

> *Zum grofsen Nachtheil der Theorie von den Dichtarten vernachläfsigt man oft die Unterabtheilungen der Gattungen.*
>
> *Friedrich Schlegel.*

Aus der voranstehenden Tabelle ergeben sich zweihundertsechsundfunfzig Möglichkeiten lyrischer Gattungen oder, besser gesagt, lyrischer Kreuzungen. Schon dies allein zeugt für die Fruchtbarkeit des Einteilungsgrundes. Es ist dadurch eine Topik für die lyrischen Dichtungen gewonnen, welche möglich macht, der Eigenart jedes lyrischen Gedichtes dem Inhalt nach gerecht zu werden, ohne die Übersicht zu verlieren.

Es sei gestattet, einige der Kreuzungen durch Beispiele zu belegen; sie sämtlich zu besprechen, würde zu viel Raum verlangen und insofern unnötig sein, als sich vieles ganz von selbst versteht.

Nur auf éinen Punkt möchte ich gleich hier die Aufmerksamkeit lenken, weil er vielleicht auf den ersten Blick nicht ganz klar wird. Scheinbar nämlich wiederholt sich auf der Tabelle jede Kreuzung zweimal, insofern die Hauptgattung sowohl links als oben verzeichnet steht; allein dies ist wohl nur scheinbar, denn die Grundgattung wird durch die Reihe links bezeichnet, oben ist nur die Neben- oder vielleicht Einkleidungsgattung angedeutet. Wir müssen bei jedem einzelnen Gedichte fragen: welche Gattung liegt zu Grunde, haben wir es z. B. mit einem Liebes- oder einem religiös-gottesdienstlichem Gedichte zu thun, in dem einen Falle zeigt uns das Liebesgedicht gottesdienstliche Färbung, in dem anderen ist das gottesdienstliche von Liebesgefühlen angehaucht.

Betrachten wir zwei einschlägige Gedichte. Das Lied Gretchens im Faust: „Ach neige, Du Schmerzensreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not!" ist ein Gebet, Gretchen schmückt ein Andachtsbild der Mater Dolorosa mit frischen Blumen und leiht dann den Bitten ihres geprefsten Herzens einfachen Ausdruck. Nach unserer Terminologie gehört das Gedicht daher zur gottesdienstlichen

Lyrik (2 b). Aber Gretchen spricht die Gefühle einer Liebenden aus, die Qualen und Schmerzen, die Trauer, welche sie nur der Mater Dolorosa vertrauen kann. Unser Gedicht ist also eine Kreuzung aus der religiös-gottesdienstlichen und der Liebeslyrik: die Grundgattung ist religiös-gottesdienstlich, aber erotisch angehaucht, wir haben es daher mit einer Kreuzung zu thun, die wir erotisch-gottesdienstlich nennen müssen.

Fragen wir uns dagegen, wie HEINES Lied (ELSTER I. S. 69 f.) aufzufassen ist:

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

Im Dom, da steht ein Bildnis
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um Unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß uns ein Liebesgedicht vorliegt; nicht die religiöse Stimmung ringt nach Äußerung, sondern das Liebesgefühl und zwar das freudige (vgl. V. 8); wir brauchten von HEINE nichts zu wissen, um darüber ins reine zu kommen; das Gedicht gehört also zur Liebeslyrik (Nr. 1). Aber es tritt uns diese Gattung nicht rein entgegen, der Dichter benutzt eine Vorstellung aus dem katholischen Gottesdienste, gedenkt eines Bildes Unsrer lieben Frau und mischt nun so religiös-gottesdienstliche mit Liebesgefühlen, sein Liebesgedicht ist gottesdienstlich gefärbt und gehört zur Kreuzung: gottesdienstliche Liebeslyrik.

Der Unterschied zwischen GOETHES und HEINES Gedicht ist demnach klar und zeigt, daß in der Tabelle thatsächlich zwei scharf geschiedene Gattungen, nicht éine Gattung zweimal aufgezählt ist.

Nicht so leicht, wie hier, ist die Scheidung in anderen Fällen zu treffen, dort nämlich, wo sich die Hauptgattungen sehr nahe stehen. Es fragt sich, giebt es einen Unterschied zwischen der gottesdienstlich-andächtigen und der andächtig-gottesdienstlichen Lyrik? Vielleicht wird man einwenden, ein so haarscharfes Abgrenzen der Mischgattungen sei überflüssig, eine Spielerei. Mich will jedoch bedünken, als sei es für die Erkenntnis der Lyrik nicht ohne Nutzen, auch die allersubtilsten Feinheiten

sich klar herauszupräparieren; der dichterische Prozefs ist nirgends so verwickelt wie auf dem Gebiete der Lyrik: Persönlichstes und Allgemeinstes, Bleibendes und Momentanes greifen so in einander. dafs man eine Art geistiges Mikroskop zu Hilfe nehmen mufs. um das Geäder bis ins Einzelnste zu verfolgen. Der Naturforscher schenkt dem unscheinbarsten Nervenfaserchen dieselbe liebevolle Aufmerksamkeit und Sorgfalt wie den Nervenbündeln, und der Erforscher des herrlichsten Gebietes sollte sich durch die Furcht, allzu subtil zu sein, von der Durchdringung des Stoffes abhalten lassen?

Ich greife aus der ungeheueren Masse der religiösen Gedichte Jacobys „Litaney auf das Fest aller Seelen", welcher Schubert eine so tief ergreifende Melodie geliehen hat, ganz zufällig heraus; betrachten wir nicht blofs die eine von Schubert gewählte Strophe, sondern das ganze Gedicht:

Ruhn im Frieden alle Seelen,
Die vollbracht ein banges Quälen,
Die vollendet süfsen Traum,
Lebenssatt, geboren kaum.
Aus der Welt hinüber schieden;
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Die sich hier Gespielen suchten,
Öfter weinten, nimmer fluchten,
Wenn von ihrer treuen Hand
Keiner je den Druck verstand;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Lieberoller Mädchen Seelen,
Deren Thränen nicht zu zählen,
Die ein falscher Freund verliefs,
Und die blinde Welt verstiefs;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Und der Jüngling, dem verborgen
Seine Braut am frühen Morgen,
Weil ihn Lieb' ins Grab gelegt,
Auf sein Grab die Kerze trägt;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Alle Geister, die, voll Klarheit,
Wurden Märtyrer der Wahrheit,
Kämpften für das Heiligthum,
Suchten nicht der Marter Ruhm;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Und die nie der Sonne lachten,
Unterm Mond' auf Dornen wachten,
Gott, im reinen Himmelslicht,;
Einst zu sehn von Angesicht
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Und die gern im Rosengarten
Bey dem Freudenbecher harrten,
Aber dann, zur bösen Zeit,
Schmeckten seine Bitterkeit;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Auch die keinen Frieden kannten,
Aber Muth und Stärke sandten
Über leichenvolles Feld,
In die halb entschlafne Welt;
Alle, die von hinnen schieden,
Alle Seelen ruhn im Frieden!

Ruhn im Frieden alle Seelen,
Die vollbracht ein banges Quälen,
Die vollendet süfsen Traum,
Lebenssatt, geboren kaum,
Aus der Welt hinüberschieden;
Alle Seelen ruhn im Frieden!

JACOBY hat mit diesem Gedichte gewiſs ein religiöses geschaffen: das Gefühl für ein Höheres hat den Keim zu seinen Versen in seine Phantasie gesenkt, das Gefühl des Sterbens; ist sein Gedicht nun ein andächtiges oder ein gottesdienstliches? Unzweifelhaft das erstere, denn das gottesdienstliche Moment kommt nur in der Einkleidung zur Geltung, weder ist es wirklich eine Litanei trotz dem Refrain *Requiescant in pace*, noch haben wir es mit einem eigentlichen Gebete zu thun, es ist ein sinniges Versenken in das Problem des Sterbens, aber in der Form eines gottesdienstlichen Aktes, wir hätten also eine Mischung: gottesdienstlich-andächtige Lyrik vor uns.

Ein ähnliches Thema wie JACOBY behandelt LAVATER in dem Gedichte „Fürbitte für sterbende Mitchristen überhaupt“ (Christliche Lieder. Erstes Hundert. Zürich 1780 S. 180 ff.), das er im Inhaltsverzeichnis auch: „Fürbitte für alle Sterbende“ nennt:

Vater Jesu Christi, höre,
Rette, stärke und bekehre
Alle, die mit bangem Flehen
An des Todes Pforten stehen!
Laſs ihr Herz unsträflich seyn!
Tröstung sprich den Müden ein;
Daſs sie nicht verschmachten!

Laſs das Heil, das du erwarbest,
Da für Sterbende du starbest,
In den heissen Augenblicken
Ihren matten Geist erquicken!
Lindre ihres Leibes Schmerz!
Stärke ihr beklemmtes Herz,
Sey im Tod ihr Leben!

Menschen sind sie; Schwestern, Brüder,
Schau erbarmend auf sie nieder;
Die nach deinem Reiche streben,
Laſs sie schmecken jenes Leben!
Fühlen laſs sie, Jesus Christ,
Daſs auch du ihr Bruder bist,
Sohn des höchsten Gottes!

Was von dir sie könnte trennen,
Sünden, die sie nicht erkennen,
Laſs sie hier, noch hier bereuen,
Dir den letzten Athem weyhen!
Fern von ihrer Seele sey
Aberglaub' und Heucheley,
Ferne Schreckenbilder!

Fühlen, daſs du sie willst retten,
Fühlen, daſs wir für sie bethen!
Daſs sie frey von allen Mängeln
Bald zu dir und deinen Engeln
Werden im Triumphe gehn,
Dich, dem sie geglaubt, zu sehn,
Dich, den sie geliebet.

Lehre sie noch hier auf Erden
Dir, o Jesus, ähnlich werden;
Stille leiden, wie du littest;
Muthig streiten, wie du strittest!
Du, der selbst den Tod geschmeckt,
Weiſsest, was im Tod sie schreckt,
Weiſsst es, und kannst helfen!

Will sie Sündenangst bedecken,
Tod sie und Verwesung schrecken;
Quält sie namenloses Leiden;
O so sende von den Freuden
Jenes Lebens einen Stral
Ihnen hin ins Todesthal,
Daſs nicht sink' ihr Glaube!

Leibes-Schöpfer! Seelen-Retter!
Gott! Erhörer der Gebether;
Laſs, Erbarmer, dich erflehen,
Mächtig jedem beyzustehen,
Den des Todes dunkle Nacht
Und die Zukunft bange macht;
Ja! du wirst uns hören!

Eile doch, von allem Bösen
Aller Angst sie zu erlösen!
Rein, ach rein von allen Sünden
Lafs sie, Jesus, dich empfinden!
Itzt und ewig lafs sie dein
Himmelrein und selig seyn,
Der du für sie starbest!

Dieses Gedicht ist ein Gebet, das Gebet aber ist eine Form des Gottesdienstes, deshalb gehört das Gedicht in die Gattung der gottesdienstlichen Lyrik. Der Unterschied zwischen Lavaters und Jacobys Gedicht ist zwar nur fein, aber trotzdem deutlich zu erkennen; bei jenem tritt das Besondere des Kultus, bei diesem das Allgemeine menschlicher Empfindung hervor; Lavater vermochte nicht, seine andächtige Stimmung von der festen Form eines bestimmten Gottesdienstes loszulösen, während Jacoby das Poetische der Andacht festhält und das Gottesdienstliche nur leise mit erklingen läfst; der eine kennt die Andacht nur im Gottesdienste, während der andere Gottesdienst nur als andächtiges Versenken ausspricht.

Freilich geht auch Lavaters Gedicht aus der Andacht hervor, denn immer wird, oder soll doch wenigstens, der Gottesdienst auch Andacht sein. Es kann sich also fragen, ob es dann überhaupt die Mischung andächtig-gottesdienstliche Lyrik giebt oder ob sie und die rein-gottesdienstliche sich nicht gegenseitig ausschliefsen, nur die eine oder nur die andere wirklich anzuerkennen sei. Betrachten wir — von den gekünstelten Litaneien des katholischen Gottesdienstes ganz abgesehen — etwa Lavaters „Litaney“ (Poesien. Leipzig 1781 I. S. 61—66), ist sie etwas anderes als rein gottesdienstliche Lyrik?

Schöpfer der Menschen und meiner; der frühsten, der spätesten Schöpfer!
Neige den Blick zu Deinem Geschöpf!
Du, der segnend erschien den Neugeschaffnen in Eden!
Wende zu mir auch Dein seegnendes Aug'!
Du, der den Ersten der Sünder den Fluch in Seegen verwandelt —
Tröste mich Sünder, Barmherzigster, auch! etc. etc.

Andacht, frommes Versenken in das Gottesgefühl können wir zwar auch hier entdecken, es ist aber so ganz im Gottesdienst eingeschlossen, dafs es fast gar nicht zur Geltung kommt. Nehmen wir nun das „Parzenlied“, welches den vierten Aufzug der Goetheschen „Iphigenie“ schliefst:

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich:
So stürzen die Gäste
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Athem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

Eine Priesterin singt es, Vorstellungen eines Gottesdienstes — eines wirklichen oder nur vorausgesetzten, was gleichgiltig ist — werden lebendig, ein ergreifendes Gebet erklingt: wir haben gottesdienstliche Lyrik vor uns[1]; aber wie grofs ist der Gattungsunterschied zwischen LAVATERS und GOETHES Gedicht, wie stark tritt in dem Parzenliede das Moment der Andacht hervor, es gehört zur Mischung andächtig-gottesdienstliche Lyrik. Aber der Grundcharakter ist doch gottesdienstlich: die Götter in ihrem vernichtenden Zorne, in ihrer furchtbaren Macht stehen vor dem geistigen Auge des Dichters, und aus diesem Gefühle heraus singt er sein Lied. Dadurch hebt es sich seiner Gattung nach von JACOBYS Gedicht ab, in welchem das andächtige Gefühl nur leicht gottesdienstlich eingekleidet ist.

Aus diesen Erwägungen scheint mir die in meiner Tabelle ersichtliche Scheidung begründet und keine Spitzfindigkeit. In UHLANDS „Gesang der Jünglinge“ (S. 11 f.) liegt uns andächtig-gottesdienstliche, in seinem Gedichte „Die verlorene Kirche“ (S. 396 ff.) gottesdienstlich-andächtige Lyrik vor. Auch die Betrachtung der Chöre in den griechischen Tragödien lehrt uns den Unterschied, man denke nur etwa an AISCHYLOS' Klytämnestra.

[1] Man vgl. das Gebet am Schlusse des ersten Aufzuges und zu der ganzen Frage KUNO FISCHERS schönen Vortrag: GOETHES *Iphigenie* (Goethe-Schriften I. Heidelberg 1888 S. 23 f.)

Die sogenannten Homerischen Hymnen gehören unzweifelhaft zur gottesdienstlichen Lyrik, obwohl sie Bergk (Griech. Litteraturgesch. I. S. 744 ff.) immer „weltliche" nennt: aber sie sind nicht andächtig-gottesdienstliche Lyrik und unterscheiden sich dadurch von den Hymnen des Callimachus.

Ich greife nun aus der Reihe von möglichen Kreuzungen noch einige heraus, weil sie weniger häufig und nicht so leicht zu scheiden sind.

Heinrich von Morungen singt (M. S. F. 145, 33 ff.):

Ich wil eine reise.
wünschet daz ich wol gevar.
dâ wirt manic weise.
die lant wil ich brennen gar.
mîner frouwen rîche,
swaz ich des bestrîche,
daz muoz allez werden vlorn,
si enwende mînen zorn.

Es ist ein Liebesgedicht, aber Morungen singt es in der Form eines Kriegsliedes: eine Kriegsfahrt will er unternehmen und bittet, man möge ihm Erfolg wünschen; viele werden zu Waisen werden: den Ländern droht er Brand. Was er von den Reichen seiner Herrin mit Krieg überziehen werde, das solle verloren sein, wenn sie seinen Zorn nicht besänftigt. Das ist eine Mischung von Kriegs- und Liebeslyrik, ein kriegerisches Liebesgedicht. Und gerade diese Art hat Heinrich von Morungen auch sonst geliebt; so singt er (M. S. F. 130, 9 ff.), sie habe ihm doch niemals Krieg angesagt und doch werbe sie nach wie vor gegen ihn; deshalb könne er nicht länger schweigen, da sie alle Lande zu berauben gedenkt (vgl. Anzeiger VII. S. 140 f.).

Umgekehrt giebt es auch erotische Kriegslyrik, deren Grundcharakter kriegerisch, deren Einkleidung erotisch ist. Dies gilt z. B. von den zahlreichen Liedern, welche das Thema „Um Städte werben" behandeln (Archiv I. S. 228 u. oft) oder von Körners „Reiterlied" (Leyer und Schwert. Hempel I. S. 132 f.):

Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug!
Frei vor Dir liegt die Welt;
Wie auch des Feindes List und Trug
Uns rings umgattert hält.
Steig, edles Roſs, und bäume Dich,
Dort winkt der Eichenkranz!
Streich aus, streich aus, und trage mich
Zum lust'gen Schwertertanz! . . . . .

So geht's zum lust'gen Hochzeitfest.
Der Brautkranz ist der Preis;
Und wer das Liebchen warten läfst,
Den bannt der Freier Kreis.
Die Ehre ist der Hochzeitgast,
Das Vaterland die Braut;
Wer sie recht brünstiglich umfafst,
Den hat der Tod getraut.

Gar süfs mufs solch ein Schlummer sein
In solcher Liebesnacht;
In kühler Erde schlaf' ich ein,
Von meiner Braut bewacht;
Und wenn der Eiche grünes Holz
Die neuen Blätter schwellt,
So weckt sie mich mit freud'gem Stolz
Zur ew'gen Freiheitswelt . . . . etc.

Man denke auch an Körners „Schwertlied" (I. S. 143 f.), ein Gespräch zwischen Held und Schwert als Bräutigam und Braut; oder an Weilens Gedicht „Aus dem Bivouac" (Lieder der Heimath. Prag 1871. S. 546). Hier ist das Kriegslied erotisch gefärbt, es leiht von der Liebeslyrik einzelne Töne, versenkt sich in Vorstellungen und Gefühle, welche sonst nur der Liebe eigen sind. Also auch hier ist es ganz leicht, die beiden möglichen Mischungen scharf auseinander zu halten.

Ein merkwürdiges Beispiel, wie die ständische Lyrik mit der Revolutionslyrik sich kreuzt, giebt ein „Wildschützen-Lied", welches mir handschriftlich vorliegt; die ungeübte Hand eines Sensenschmiedes hat es aufgezeichnet. Es beginnt:

Das 7. und 8 färzger Jahr,
Das merk i mir so lang i leeb,
Wie wir ins Gamsgebürg sein gestiegn,
Auf da Furtau auf den Almen drin
Da war ein lustigs Lebn
Weils hat a Wildprat gebn
Denn bey derer Zeit da wird kein Jäger gfragt,
Denn die Freuheit hat das Ding augmacht. Rpt:

Die Ereignisse von 1848 äufsern ihre Wirkung im Leben des Wildschützen, das Gefühl der Freiheit springt hervor in dem Bewufstsein, ohne Gefahr wildern zu können. Dieses „Wildschützenlied" gehört der ständischen Lyrik an und zwar in der Mischung revolutionär-ständisch und ist deshalb so interessant, weil es gewifs einen Wildschützen zum Verfasser hat, nicht in fremdem Namen gesungen ist.

Einen Fall von gottesdienstlich-ständischer Lyrik haben wir wohl in den unverständlichen Zeilen zu erkennen, welche SCHINDERHANNES unter seinem Namen in seinem Drohbrief an den Pächter HEINRICH ZÜRCHER, auf dem Hofe Neudorf bei Bettweiler, aufschrieb (AVÉ LALLEMANT, Deutsches Gaunertum II. S. 23 nach der „Aktenmäfsigen Geschichte der Rheinischen Räuberbanden“ II. S. 116):

Herr mens Geist be
Herr mein Geist be
Wer nur den lieben Gott,
Wer nur den lieben Gott,
W. W. W. W.
Wer nur den lieben,
Wer nur den lieben,
Wer nur den lieben,
Johafs Reist heer beer.

Unzweifelhaft ist es eine Segensformel des Verbrechers, also Verbrecherlyrik in gottesdienstlicher Form, wobei ich natürlich die Ausdrücke nur in der allerweitesten Bedeutung genommen habe; mag die Religiosität bei dem Verbrecher noch so gering entwickelt sein, die Furcht vor einer unbekannten höheren Macht lebt doch in ihm und zeitigt etwas dem Gottesdienste Ähnliches. AVÉ LALLEMANT hat a. a. O. I. S. 208—213 die wenigen ihm bekannten echten Gaunerlieder zusammengestellt, darunter finden sich, charakteristisch genug, besonders solche, welche in Ton und Manier des Vaterunsers hergesummt wurden, also auch hier wieder gottesdienstlich-ständische Lyrik.

Dafs sich das Zeitmoment in der Liebeslyrik äufsern kann, bedarf wohl keines besonderen Nachweises, man braucht nur die Namen „Minnepoesie“, „galante Lyrik“ auszusprechen, um diese Kreuzung vor Augen zu stellen. Ein erotisches Zeitgedicht dagegen könnte man GEIBELS Lied: „An Deutschland“ (IV. S. 255 ff.) nennen:

Nun wirf hinweg den Witwenschleier,
Nun gürte dich zur Hochzeitsfeier,
O Deutschland, hohe Siegerin!
Die du mit Klagen und Entsagen
Durch vierundsechzig Jahr getragen. —
Die Zeit der Trauer ist dahin. etc.

GEIBELS Lied “An F. C.[1] Februar 1851“ zeigt uns ein Zeitgedicht, welches aber mit Naturlyrik gemischt ist: erst läfst es sich wie ein Naturgedicht an (IV. S. 204 ff.):

[1] Natürlich: Fürst CAROLATH.

Durch die klare Luft im Winde
Segeln heut mir die Gedanken,
Dich, mein hoher Freund, zu grüfsen,
Zieh'n sie nach dem Strand der Oder.

Nicht im engen Krankenzimmer,
Wo ich, ach, dich liefs beim Scheiden,
Im bereiften Winterforste
Suchen sie den rüst'gen Waidmann.

Frischen Muths und hellen Auges
Hoffen sie dich dort zu finden,
Heiter, wie in jenen Tagen,
Da du zu Gastein dich sonntest.

Schönes Wildbald! Oft noch steigst du
Vor mir auf; in meine Träume
Weht es kühl dann wie Gebirgsluft,
Klingt es wie des Aelplers Cither.

Wieder dann die schwarzen Tannen
Seh' ich nicken über'm Abgrund
Und den Sturzbach durch's Geklüft
Hör' ich leidenschaftlich brausen.

Und die himmelhohen Wände
Gipfeln sich vor mir wie Zinnen
Einer Geisterburg; du trafst
Dort mit sich'rem Blei die Gemse.

Dann gedenk' ich auch des Tages,
Da durch Alpenrosenfelder,
Durch Geröll und Schnee wir klommen
Nach des Gamskahrkogels Spitze.

Mühsam war der Pfad; die Pferde
Stutzten oft am jähen Abhang,
Aber droben am krystallnen
Mittagsglanze welch ein Ausblick!

Um uns her unendlich lag es
Wie ein Meer von Riesenwogen,
Jede Wog' ein Bergesgipfel,
Jeder Woge Schaum Lawinen.

Und du nanntest mir die Höhen:
Watzmann, Herzog Ernst, Grofsglockner —
Doch den höchsten Berg in Oestreich
Hab' ich damals nicht gesehen.

Bis hierher ist es ein Naturgedicht, nun aber merken wir sogleich, dafs dies nur die Einleitung (Situationseingang s. u.) sei, und dafs der Dichter auf ganz anderes hinzielt als die idyllische Ausmalung einer Gebirgstour. Er fährt fort:

Schwarzenberg ist der geheifsen,
Und zur Zeit so hoch geworden,
Dafs er seinen kalten Schatten
Wirft von Wien bis in die Ostsee.

In dem Schatten dieses Berges
Wachsen auch die Zauberstäbe,
Welche jetzt die Welt regieren
Und das deutsche Reich insonders.

Haselstöcke nennt das Volk sie:
Ach, von weifsen Hexenmeistern
Nach dem Takt geschwenkt, du glaubst nicht,
Welche Wunder sie verrichten.

Blutroth wandeln sie in Schwarzgelb,
Adler in geduld'ge Spatzen.
Ja, man lernt sogar Geschichte
Und Geographie von ihnen,

Lernt, dafs Slaven stets und Deutsche
Sind ein Brudervolk gewesen,
Dafs ein Dänenflufs die Eider.
Und dafs Preufsen liegt — im Monde.

In der freien Reichsstadt Lübeck
Hör' ich täglich jetzt ihr Sausen;
Die Musik spielt auf dazu:
Gott erhalte Franz den Kaiser!

's ist ein schönes Lied, ich lerne
Schon die Weise; binnen kurzem
Wird man von Triest bis Rendsburg
Doch nichts andres singen dürfen.

Ja, wer weifs, wenn ich zum Herbste
An der Oder heim dich suche.
Ob's im Wald von Heinrichslust
Nicht bereits die Vögel pfeifen.

Doch genug! Lebwohl mein Fürst,
Und verzeih mein formlos Scherzen;
Seit die Welt so ungereimt ward,
Schreib' ich ungereimte Verse.

Worauf es Geibel ankam, war ein Zeitgedicht, unter diese Überschrift reiht er unseren Brief auch ein, aber er leiht in köstlicher Weise von der Naturlyrik die Einkleidung, wir besitzen daran ein Natur-Zeitgedicht.

Ganz anders sein Lied gleichfalls aus den „Heroldsrufen": „Wie rauscht ihr Waldesschatten" (IV. S. 196):

Wie rauscht ihr Waldesschatten
So kühl noch weit und breit!
Wie schaut im bunten Kleid
Ihr Blumen nur so lustig aus den Matten!
Wie mögt ihr Vöglein pfeifen
In dieser argen Zeit! —
Mir ist so trüb, ich kann es kaum begreifen

Ist's doch ein Traum gewesen,
Der sonder Spur verschwand.
Daſs du, mein deutsches Land.
Noch einmal seist zu Ehren auserlesen.
Und wo in vor'gen Tagen
Der Stuhl des Kaisers stand,
Wächst fort das Gras; das muſs ich ewig klagen.

Hier wird die Stimmung des Dichters und die Stimmung der Natur fast in der Weise des Minnesangs kontrastiert; die Natur steht im Vordergrunde des ganzen Gedichtes, ihr unverändertes Wesen regt den Dichter an, dies ist sein Erlebnis; wir müssen sein Lied darum zu den Naturgedichten rechnen. Aber die Zeit mit ihrem traurigen Charakter macht sich geltend: nicht wie sonst vermag sich der Dichter dem Reize des Frühlings hinzugeben, Trauer über den Zustand Deutschlands erfüllt sein Herz und macht ihm frohen Genuſs unmöglich. Sein Lied gehört deshalb zur zeitlichen (oder besser zeitlich-gefärbten) Naturlyrik. Der Unterschied beider Lieder springt in die Augen und hat seinen Grund in dem verschiedenen Grundcharakter wie in der Verschiedenheit der Mischung oder Kreuzung.

Noch zwei Lieder Geibels geben uns zu denken, sein „Kriegslied“ (IV. S. 243 f.) und ein anderes „Deutsche Siege“ (IV. S. 247 f.), jenes aus dem Juli, dieses aus dem August 1870. Das erste klingt in der Strophe aus:

Flieg, Adler, flieg! Wir stürmen nach,
Ein einig Volk in Waffen.
Wir stürmen nach, ob tausendfach
Des Todes Pforten klaffen.
Und fallen wir: flieg, Adler, flieg!
Aus unsrem Blute wächst der Sieg.
Vorwärts!

Der Dichter ruft sein Volk zu den Waffen, aber ihm schwebt der Sieg vor, welchen er als sicher prophezeit, wenn er auch nicht „von raschem Sieg“ träumt. Der Gedanke liegt zwar gewiſs nahe, die Hoffnung auf den Sieg muſs die Kämpfenden beseelen, auch Freiligrath meint: „Was nun ein Kampf- und Siegeslied betrifft, so weiſs ich noch nicht, ob der Himmel mir eines bescheren wird“ (Buchner II. S. 409); er dachte sich wohl Kriegs- und Siegeslied identisch, allein trotzdem fürchtet er: „Ich hoffe und erflehe Sieg für Deutschland, — dennoch muſs man auf alles gefaſst sein“. Nicht umsonst reimt Sieg auf Krieg. Aber das Kriegslied kann auch anderes behandeln, das Gefühl der

Rache, Drohung, Empörung, Hafs und Vernichtung; das Erhoffen des Sieges giebt dem Kriegslied etwas Beruhigendes, in dem Jammer des Augenblicks thut sich die Aussicht auf Frieden auf und verklärt so das Furchtbare.

In dem anderen Gedichte singt GEIBEL:

Drei Schlachten sind geschlagen
Und jede Schlacht war Sieg . . .

Die einzelnen deutschen Stämme, welche sich so glorreich beteiligten, spricht er an und fährt fort:

So sitzt denn auf, ihr Reiter,
Den Rossen gebt den Sporn,
Und tragt die Losung weiter:
Hie Gott und deutscher Zorn!
Schon liefs der Wolf im Garne
Ein blutig Stück vom Vliefs,
Die Maas hindurch, die Marne,
Auf, hetzt ihn bis Paris!

Und ob die wunden Glieder
Mit der Verzweiflung Kraft
Er dort noch einmal wieder
Empor zum Sprunge rafft:
Dich schreckt nicht mehr sein Rasen,
O greiser Heldenfürst!
Lafs die Posaunen blasen
Und Babels Veste birst. u. s. w.

GEIBEL preist die Siege, doch treibt er weiter in den Krieg, es gilt zu vollenden. Er selbst hat das erste Gedicht „Kriegslied“, das zweite „Deutsche Siege“ genannt: wir können nicht zweifeln, dafs jenes zur Kriegs-, dieses zur Siegeslyrik gehört. Aber dort gedenkt er des Sieges und hier ruft er von neuem zum Kriege, wir bekommen also die Gattung nicht rein, sondern dort eine Mischung wie hier, dort eine epinikische Kriegslyrik, hier eine kriegerische Siegeslyrik. Man sieht, die einander so naheliegenden zwei Gattungen sind selbst in der Mischung noch zu scheiden.

Einen Fall von Kreuzung anderer Gattungen setzte die Polizei in dem KUHschen Gedichte voraus, von welchem HEBBEL in den Tagebüchern (II. S. 348 f.) folgendes amüsante Geschichtchen erzählt: „EMIL KUH liefs vor einiger Zeit im Wanderer ein Gedicht „Schöpferstunde“ erscheinen, keins von seinen besten, abstrus und inkorrekt, worin er darstellte, wie das Lied in der Menschenbrust durch die Befruchtung der Natur auf einem abendlichen Spaziergang entsteht. Er schilderte also den Abend, und was dieser ihn erblicken liefs: den blauen Berg, die purpurrote Rose und was nicht mehr. Ich tadelte das Gedicht in seiner Abstraktheit, nachdem ich es gelesen hatte, und schlug es bei dem Dichter selbst todt. Gestern erhielt der junge Mann eine Vorladung vors Kriegs-

gericht, und als er heute erscheint, vernimmt er zu seinem höchsten Erstaunen, daſs es dieses Gedichts wegen sei, in welchem nämlich die Farben der Piemontesischen Trikolore vorkämen. Er giebt natürlich die Erklärung ab, daſs er an diese nicht allein nicht gedacht, sondern sie nicht einmal gekannt hat, was Jeder, der ihn kennt, ihm ohne weitere Versicherung gern glauben wird, da ich zweifle, ob er auch die Grenzen oder die Hauptstadt von Piemont kennt. Seltsames Zusammentreffen! Und daſs es gerade Jemandem begegnen muſs, der sich in Folge meiner dringenden Ermahnungen, die übrigens gewiſs völlig überflüssig sind, auch nicht im geringsten mit Politik befaſst!"

Wäre die Auffassung des Kriegsgerichtes zutreffend gewesen, dann hätten wir revolutionär-ständische Lyrik vor uns, weil der Dichter als Dichter erlebt (Entstehung eines Liedes) und dann ein revolutionäres Moment hereingezogen hätte. Nach Hebbels Versicherung aber haben wir Natur-Standeslyrik in dem Gedichte zu erkennen.

Der Natur-Revolutionslyrik müssen wir ein Gedicht von Ludwig August Frankl beizählen, welches zuerst Emil Kuh im „Dichterbuch aus Österreich" (Wien 1863 S. 319 ff.), dann Frankl selbst überarbeitet, aber nicht gerade verbessert im zweiten Bande seiner „Gesammelten poetischen Werke" (Wien, Pest, Leipzig 1880 II. S. 100 ff. unter dem Titel „Andreas Hofers Weib"; die ursprüngliche Form zum Teile wiederhergestellt in Frankls Sammlung „Andreas Hofer im Liede". Innsbruck 1884 S. 42 ff.) mitgeteilt hat. Das Gedicht ist zu lang, um es ganz zu citieren, aber ein paar Strophen aus dem Anfange seien doch hervorgehoben:

Die Wasserfälle tosen,
Es starrt der Gletscher Eis,
Roth glüh'n die Alpenrosen,
Es glänzt das Edelweis.

Doch schallt kein Lied, und Thaten
Geschehen nicht im Land,
Von Frankreich die Soldaten
Sie herrschen mit eiserner Hand.

Doch rührt durch Thal und Berge
Sich frisch des Volkes Fleiſs:
Am grünen See der Ferge,
Der Jäger hoch am Eis.

Im Wald der Tannenfäller,
Der Bauer an dem Pflug,
Der kluge Vogelsteller,
Der Zitherbursch beim Krug.

Die Feinde zu bethören,
Scheint Muth und Trotz zu ruh'n.
Ein heimliches Verschwören
Ist all des Volkes Thun.

Am Herde mit Gebrause
Kocht Wasser wallend auf,
Es setzt die Frau vom Hause
Den Deckel plötzlich d'rauf;

Da merkt der Männer Runde.
Ein Fremder ist im Haus,
Vom Herzen darf zum Munde
Kein sprudelnd Wort heraus.

„Liegt schon der Flachs in Knoten?"
Fragt einer aus den Reih'n.
„„Es braucht nicht bang den Todten
Ums Leichenhemd zu sein!"" . . .

„Des Hirsches Läufe wagen
Sich nieder in das Thal."
Voll ist schon, will das sagen,
Der Flintenläufe Zahl. u. s. w.

Hier ist das Naturelement nur Einkleidung für die Revolutionspoesie, wir erkennen die Revolutionslyrik als Grundcharakter, aber gekreuzt mit Naturlyrik[1].

In Körners Sammlung „Leyer und Schwert" (I. S.142) steht ein „Trinklied vor der Schlacht": es lautet:

Schlacht, du brichst an!
Grüfst sie in freudigem Kreise
Laut nach germanischer Weise.
Brüder, heran!

Noch perlt der Wein:
Eh' die Posaunen erdröhnen,
Lass't uns das Leben versöhnen.
Brüder, schenkt ein!

Gott Vater hört,
Was an des Grabes Thoren
Vaterlands Söhne geschworen.
Brüder, ihr schwört!

Vaterlands Hort,
Woll'n wir aus glühenden Ketten
Todt oder siegend erretten. —
Handschlag und Wort!

Hört ihr sie nahn?
Liebe und Freuden und Leiden!
Tod, du kannst uns nicht scheiden!
Brüder, stofst an!

Schlacht ruft: Hinaus!
Horch! die Trompeten werben.
Vorwärts, auf Leben und Sterben!
Brüder, trinkt aus!

Sehen wir genauer zu, so müssen wir unser Gedicht ein Kriegslied nennen, das sich nur wie ein Trinklied giebt: der Grundcharakter ist Kriegslyrik, aber gekreuzt mit Trinklyrik, also bacchische Kriegslyrik. Aber der umgekehrte Fall läfst sich auch denken, und in der That findet sich bei Julius Mosen in dem Cyklus „Der Zecher" (Sämtliche Werke Leipzig 1880 VI. S. 213) eines mit der Überschrift „Als Seeheld. (Beim Umgange des grofsen Pokals)."

Gebt mir her den Sorgenbrecher,
Meinen alten Spielkumpan,
Gebt mir her den grofsen Becher,
Der fünf Kannen fassen kann!

Schaut ihn an, den schmucken Kämpfer,
Seine Flagg' ist purpurroth!
Hei! der alte Grillendämpfer
Übersegelt alle Noth.

[1] Es ist wohl gestattet, davon abzusehen, dafs unser Gedicht der episch-lyrischen Grenzgattung angehört; das lyrische Element aber überwiegt das epische völlig, die Erzählung ist nur zur Entfaltung der Gefühle gebraucht.

Kennt ihr, Freunde, seine Stimme,
Wenn er seine Salven giebt?
Wenn vor seinem Feuergrimme
Jeder Feind im Nu zerstiebt?

Und wie lenkt er erst das Steuer,
Segelt er zum Freudenland?
Vorwärts nur hinein in's Feuer!
Admiral ist er genannt!

Admiral, so mufs er heifsen!
Lauscht auf seinen Wink zumal!
Um das Tafelland zu kreisen. —
Vorwärts! Vorwärts! Admiral!

Und da kommt er hergezogen
Mit dem Kiel, der schneidend greift,
Über Strudel, über Wogen,
Dafs der Fockmast selber pfeift!

Allerdings ist hier das Kriegerische — die Seeschlacht — nur ein Spiel des Witzes, und deshalb pafst dies Beispiel nicht so ganz, aber in Ermangelung eines besseren glaubte ich es anführen zu dürfen; es ist unzweifelhaft ein Trinklied, giebt sich aber wie ein Kriegslied und gehört deshalb zur kriegerischen Trinklyrik. Im Kommersbuch könnten wir ganz gut ein „Schlachtlied vor Beginn der Kneipe“ finden. das lautet:

Hört ihr, ein Schufs hat gekracht!
Auf denn! hinaus in die Schlacht.
Fröhlich, ohne Zagen,
Gilt's den Kampf zu wagen.
Ist auch grofs der Feinde Schar.
Wacker trotzet der Gefahr.
Unser wird der Sieg,
Auf zum fröhlichen Krieg!

Seht nur der Feindlichen Reihn!
Auf denn! und lustig hinein!
Beben unsern Blicken,
Haut die Helm' in Stücken,
Blau und gelb und grün und roth,
Alle schlagen wir sie todt!
Unser wird der Sieg,
Auf zum fröhlichen Krieg!

Werdet nicht Memmen sogleich,
Sind ja an Kräften noch reich!
Han in alten Tagen.
Jeden Feind geschlagen,
Kämpften in so mancher Schlacht,
Haben Wunden nicht geacht!
Unser wird der Sieg,
Auf zum fröhlichen Krieg!

Sinken wir, sinken nicht tief!
Wer seinen Rausch dann verschlief,
Fröhlich lacht er wieder,
Singet Katerlieder!
Gerne kämpft er abermals,
Manchem Feind bricht er den Hals!
Unser wird der Sieg,
Auf zum fröhlichen Krieg!

Ganz ähnlich ist die Mischung in Mosens drittem Zecherliede (VI. S. 209 f.), wo der Zecher „als Revolutionair“ erscheint. Hier ist der Grundcharakter auch wieder Trinklyrik, aber eingekleidet in die Form eines Revolutionsliedes. Es lautet:

Zecher.

Greift, wack're Brüder, zu dem Kruge,
Erwäget wohl die grofse Zeit,
Wie sie sich jetzt von altem Truge,
Vom schweren Joche rings befreit!
Und wir nur sollten nicht es wagen,
Nach uns'rem Zecherrecht zu fragen?
Was saget ihr dazu? davon?

Chor.

Rebellion! Rebellion!

Zecher.

Es scheint, als wenn die zarten Schonen
Mitsammt dem edlen Rebensaft
Das edle Zechervolk verhöhnen,
Das grofse Volk in seiner Kraft?
Decretum stat: die Schönen sollen
Von nun an uns nur lieben wollen!
Was saget ihr dazu? davon?

Chor.

Rebellion! Rebellion!

Zecher.

Und auch der Wirth will oft nicht borgen,
Der Zecher aber braucht den Wein!
Beim Trinken giebt es keine Sorgen,
Der Wirth, der aber schenke ein! —
Er mag sich an der Stirne reiben
Und ruhig, sittsam weiter schreiben! —
Was saget ihr dazu? davon?

Chor.

Rebellion! Rebellion!

Zecher.

Sonst safs man ernsthaft in der Runde
Und schlich sich zweifelnd bald nach Haus;
Doch jetzt, — jetzt erst zur Morgenstunde
Laviren wir so so! nach Haus;
Die Leute aber sollen sagen:
„Der brave Mann kann was vertragen!“
Was saget ihr dazu? davon?

Chor.

Rebellion! Rebellion!

Zecher.

Auf tausend Tafeln sei geschrieben
Dies grofse Wort mit süfsem Nafs,
Mit gold'nem Wein, der übrig blieben
Vom allerbesten, alten Fafs:
Weinkönig soll der sein vor Allen,
Der nie berauscht vom Stuhl gefallen!
Was saget ihr dazu? davon?

Chor.

Rebellion! Rebellion!

Es wäre nicht schwer, auch die anderen möglichen, in der Tabelle vorgesehenen Mischungen nachzuweisen, allein die angeführten Beispiele genügen wohl: man braucht für die nationale Lyrik nicht auf die Opfer, entsprechend der religiösen, nicht auf die Knabenliebe, entsprechend der Erotik, nicht an die Blutrache, entsprechend der lokalen Lyrik zu verweisen: soll man der Reformationspoesie gedenken, um zu zeigen, wie sich die Zeit auf religiösem Gebiete äufsert: soll man Körners „Nachtlied der

Krieger" (II. S. 86) oder den „Morgengesang im Kriege" aus Herders Volksliedern (VIII. S. 129) nennen, um die Möglichkeit einer kriegerischen Zeitlyrik darzuthun? Wozu an die lokale Standeslyrik der Klephtenlieder erinnern? oder an die religiöse Gesellschaftslyrik der Freimaurerlieder? Solche Mischungen kennt jeder.

4. Gedankenerlebnis.

Goldschmiede kennen den guten Brauch,
Wie man Demanten soll leuchten lassen.
Die rechten Männer verstehen's auch,
Ihre Gedanken à jour zu fassen.

Paul Heyse.

Dem Gefühlserlebnis ist es eigentümlich, daſs Gefühle durch irgend einen Anlaſs im Dichter erregt werden; äuſsere Vorgänge wirken auf das Gemüt des Dichters und legen den Keim zu einem lyrischen Gedicht in seine Phantasie, Anschauungen beim Naturgedichte, sonst ewige wie zufällige Eindrücke.

Nun giebt es aber Erfahrungen, welche zwar von bestimmten Erlebnissen ausgehen, aber bereits des bestimmten Charakters entkleidet sind und allgemein wurden. Wir haben nicht bloſs ein Gemüt, wir haben auch einen Geist, und dem ist es eigen, das Einzelne auf Ursachen zurückzuführen, Einzelheiten zu neuen Ganzen zusammenzufügen, Form und Wesen zu scheiden, das Besondere aufs Allgemeine zu beziehen, das Allgemeine dem Besonderen anzuknüpfen, Folgerungen zu machen, kurz eine Welt der Erkenntnis über der sinnlichen Welt zu entfalten, die übersinnliche, transcendentale, die Welt der Gedanken, die nicht in Anschauungen, in dunklen Ahnungen wie bei der Religion, sondern in klaren Erkenntnissen, strengen Schlüssen ihren Grund hat. Das ist ein Schatz des Einzelnen wie der Gesamtheit, welcher eine groſse Menge von Kombinationen möglich macht.

Auch die Gedanken können nun als ein Erlebnis wirken, das heiſst den Keim in die Phantasie des Dichters legen, oder anders gesagt, ihn dichterisch, lyrisch anregen. Hierbei wird es auf die innere Form ankommen, den Stoff, das Erlebnis, nämlich den Gedanken, zur Poesie zu erheben, oder der Poesie bloſs zu nähern. Auch die äuſsere Form kann von Bedeutung werden.

Solche Poesie heifst Gedankenlyrik, auch Reflexionspoesie, sinnende oder nachsinnende Lyrik. Bei ihr ist durchaus der Grad innerer Verarbeitung mafsgebend, um sie entweder nur an der Peripherie der Poesie zu lassen oder dem Centrum der Poesie nahe zu bringen. Freilich wird bei der Gedankenpoesie der Stoff als solcher viel stärker zu Tage treten als beim Gefühlserlebnis: sie wird viel mehr Gelegenheitsgedicht in der gewöhnlichen, nicht GOETHEschen Bedeutung des Wortes bleiben. Oft wird man hier den Anlafs des Gedichtes wissen müssen, um das Gedicht zu verstehen.

Der Gedanke wird als Keim in die Phantasie des Dichters gesenkt, bleibt aber im Beginne des inneren Wachstums stecken und wird so als Gedicht geboren. Der Gedankenpoesie wird daher vor allem der Vergleich eigen sein, welcher den Gedanken mit einer Anschauung in Beziehung setzt, ohne den Gedanken in Anschauung aufzulösen. Es wird das Zufällige des Erlebnisses viel stärker hervortreten, es wird der Einfall mafsgebend sein.

Der Dichter liest z. B. ein neues Buch, welches etwa nicht durch seinen Inhalt, sondern durch seine Form dem Geiste des Dichters Stoff zum Nachdenken giebt: sagen wir, er liest zum ersten Male JORDANS Nibelunge; sie sind bekanntlich durchaus in allitterierenden Versen abgefafst. Diese Form beschäftigt den lesenden Dichter mehr als der Inhalt, sie ist ihm fremdartig, erscheint ihm unbehaglich, vielleicht sogar widerlich. Er denkt nun darüber nach, vielleicht stellt er historische Betrachtungen an, vielleicht prüft er, wie weit eine solche Form überhaupt oder für uns noch berechtigt ist, dem Wesen der Dichtkunst entspricht oder dgl.: vielleicht wird er sich klar zu machen suchen, welchen Eindruck diese Form auf ihn hervorbringt. Giebt er sich nun genau Rechenschaft darüber, so wird er Denker bleiben. Aber der Dichter wird sinnliche Klarheit erlangen wollen; seine Phantasie wird angeregt, er sucht den neuen Eindruck an einer Erfahrung, also an einem früheren Erlebnisse zu messen: darüber sinnt er nach und plötzlich sieht er vielleicht in seiner Vorstellung den dichtenden WILHELM JORDAN vor sich, seine allitterierenden Verse bildend und es überkommt ihn die Erinnerung: gerade wie — damit ist er beim Vergleiche. Vielleicht sagt er sich nun vom Stabreim: „Er kommt mir vor, wie das Anschlagen des Taktstockes bei italienischen Kapellmeistern“. Wir vermögen diesen Vergleich ganz gut zu erklären. Der Dichter — es ist ADOLPH PICHLER

und die Stelle seinem Briefe vom 9. Dezember 1875 an EMIL KUH entnommen (vgl. Österreich-Ungarische Revue 1886 I., 5. S. 48) — fühlt sich durch die Allitteration unangenehm berührt, immer wieder wird seine Aufmerksamkeit vom Ganzen der Nibelunge abgelenkt und auf die Allitteration gerichtet; er ist im ruhigen Genusse gestört, ebenso wie durch das hörbare Aufschlagen des Taktstockes von italienischen Kapellmeistern ihm die Musik in Stücke zerrissen wird. Eine Empfindung ist also der anderen parallel gesetzt und ein Vergleich gefunden, der Anfang eines Gedichtes. Dieser Vergleich nun in metrische Form, z. B. ein Distichon, gebracht, ergäbe ein Epigramm etwa von der Gestalt:

Klappernd wie mit dem Stäbchen den Tact anschlägt der Maëstro
Klopfst mit dem Stabreim du immer entzwei deinen Vers.

Aber der Dichter kann auch noch mehr von seiner Reflexion ins Epigramm herübernehmen, als in diesem von mir zurechtgezimmerten Distichon geschah. Die ganze Stelle in PICHLERS Briefe lautet: „Den Stabreim lasse ich nur von Fall zu Fall gelten: etwa wie den Tropus oder eine andere rhetorische Figur. Er kommt mir vor wie das Anschlagen des Taktstockes bei italienischen Kapellmeistern. Jede Zeit hat ihre metrische und rhythmische Form, die sie scharf charakterisiert und die ebensowenig erfunden werden kann als die Sprache. So die antiken Maſse nach Länge und Kürze, so der mittelalterliche Reim: und erst als die Renaissance wieder die Antike aufweckte, entstanden scheinbar antike Versmaſse nach dem Accent. Für die Stäbe der Edda kann es keine dauernde Renaissance geben, denn die Edda weist auf einen Elementarzustand kulturlich noch unentwickelter Völker, sie ist nicht der Zeit, wohl aber dem Wesen nach älter als HOMER."

Hier sieht man, wie das Gedankenelement durchaus im Vordergrunde steht, wie PICHLER als Denker sich die Sache zurechtlegt und Schlüsse zieht. Das Poetische zuckt halb zufällig aus der ruhigen Auseinandersetzung auf. Daraus hat nun PICHLER, und dies erklärt mein längeres Verweilen, folgendes Epigramm gemacht (Zu Literatur und Kunst. Epigramme. Innsbruck, 1879. S. 21):

Staunt, wie der Stabreim stapft! — So stampfen Stempel der Tenne!
Rohes Raffinement borgt von Barbaren ihn aus.

Zweierlei ist dabei geschehen: der Vergleich wurde nun ein anderer,

und der Stabreim ist durch Häufen der Allitteration parodiert; so spricht PICHLER ein Urteil aus. Das Gedicht ist der Gedankenlyrik zuzuzählen, durch ein Gedankenerlebnis wurde es hervorgerufen und zwar durch einen Einfall.

Ein anderes Beispiel: HEBBEL schreibt den 10. November 1856 (Tagebücher II. S. 433): „Ich durchblätterte in diesen Tagen die GEIBELschen Gedichte. Es war die vierzigste Auflage! Nun, das nenn' ich doch Erfolg! Bei solcher Trivialität unglaublich! In welchem Stadium mufs sich das deutsche Publikum befinden! Mich erinnert's an die Kranken, die Kalk und Raupen essen. Für die Nahrhaftigkeit des Kalks und der Raupen beweist es nichts, aber viel für den traurigen Zustand des Patienten.“ Wieder vermögen wir ganz gut, den Gedankenprozefs zu verfolgen: der Dichter blättert in GEIBELS Gedichten, deren Wert ihm die grofse Verbreitung nicht zu rechtfertigen scheint, er grübelt nun über die Gründe dieses Erfolgs nach, die er aber nicht wissenschaftlich erforscht, sondern durch einen Vergleich darzustellen sucht. Schon hier ist er nicht mehr strenge dem Gedanken nachgegangen, sondern zur Anschauung durchgedrungen: er sieht das Publikum vor sich als einen Kranken, der Kalk und Raupen ifst. Daraus ist nun folgendes Epigramm „Auf einen viel gedruckten Lyrikus“ geworden[1] (VIII. S. 140):

Wunderlich ist es, gewifs! Auch wird's die Geschichte verzeichnen,
Dafs man so oft dich gedruckt, aber bescheide dich doch!
Kalk bleibt Kalk, er wird nicht darum von dem Gesunden
Mitgerechnet zum Mehl, weil ihn der Kranke verschlingt.

Im ersten Distichon führt HEBBEL die Situation herbei, welche im Tagebuch angedeutet war, er vereinfacht das Motiv und fafst so seinen Einfall in den Vers. Das innere Wachstum ist weiter gediehen als bei PICHLER, aus dem Vergleiche wurde schon ein Bild gemacht, aber der Anlafs wird im Titel erwähnt, damit man das Epigramm vollständig verstehen könne. Wieder liegt ein Gedicht vor, das durch ein Gedankenerlebnis hervorgerufen wurde. Von dem einzelnen Falle sucht sich HEBBEL zu dem Allgemeinen zu erheben, nicht mehr GEIBEL, also das bestimmte Individuum, sondern „ein viel gedruckter Lyrikus“, also ein Typus, ist genannt,

[1] HEBBEL pflegte von GEIBEL nie anders zu sprechen als von „dem Lyriker der vielen Auflagen“ vergl. ED. KULKE. *Erinnerungen an Fr. Hebbel.* Wien 1878. S. 56.

von dem Zufälligen sucht Hebbel zum Gesetzmäfsigen vorzudringen. Dies geschieht jedoch nicht mit logischer Schärfe, nicht in einer verstandesmäfsigen Operation, sondern in Anschauung, in Poesie. So erscheint der Gedanke aufgelöst in Anschauung.

Gedeiht die Verallgemeinerung noch weiter als hier, erweitert sich die einzelne Beobachtung zu einer immer giltigen Erfahrung, bleibt das Gedicht verständlich und anwendbar, ohne dafs wir das veranlassende Erlebnis kennen oder erraten müssen, so ist das Epigramm zur Gnome geworden.

Eigentümlich ist beiden Gattungen eine bestimmte Form des Gedankenerlebnisses: der Einfall; dieser mufs geradezu als die Durchbrechung eines streng logischen Gedankenganges bezeichnet werden, obwohl — man denke nur, wie hoch Goethe „ein geniales Aperçu“ stellte (Sprüche in Prosa Nr. 854) — auch die Wissenschaft ohne diese Durchbrechung kaum vorwärts kommt. Aber ein geniales Aperçu in der Wissenschaft und der Einfall, welcher einen Dichter zu einem Epigramme, zu einer Gnome veranlafst, sind einander nicht gleich. Während in der Wissenschaft das glückliche Aperçu nur ein plötzliches intuitives Überspringen einer Reihe von Vorbereitungsstufen, ein schnelles Ziehen des Resultates oder die Entdeckung einer neuen Methode oder die Kombination zweier Gedankenoperationen ist, werden wir als Einfall, welcher ein lyrisches Gedicht hervorruft, fast immer das Kombinieren von Gedanken mit Anschauungen sehen; während das geniale Aperçu zur Evidenz führen mufs, begnügt sich der Einfall mit dem Anschein. Der Einfall, soll er die Wissenschaft wirklich fördern, mufs richtig und unzweifelhaft sein, sonst bringt er nur Schaden; der Einfall des Lyrikers kann unrichtig, schief sein, er kann nur einen zufälligen Eindruck festhalten, welcher; vom Augenblicke hervorgerufen, sich nie wieder einstellen würde. er wird von einer Geistesverfassung geboren, welche sich der Stimmung, dem besonderen lyrischen Gemütszustande vergleicht Freilich giebt es auch in der Wissenschaft Einfälle, welche nicht richtig sind, aber jeder Gelehrte wird einen Einfall erst nach sorgfältiger Prüfung, genauester Fortsetzung des methodischen Ganges in seiner Untersuchung stehen lassen; beim Lyriker bedarf es einer solchen Sorgfalt nicht, er kann bei dem unrichtigsten Einfall stehen bleiben, wenn er sich durch ihn lyrisch angeregt fühlt.

Aber nicht blofs ein Einfall, sondern das Resultat eines langen Gedankenprozesses kann für den Dichter das Erlebnis zu einem

lyrischen Gedichte sein. Dann erhalten wir die eigentliche Reflexionspoesie. Nicht der Philosoph dichtet, er stellt nicht seine Philosophie in Versen dar, sonst läge die Poesie nur in der äufseren Form, sondern der Dichter ist beim Philosophen in die Schule gegangen, das, was er philosophierend aufgenommen hat, regt ihn poetisch auf und an. Hier liegt demnach das Wesen des Gedichtes ganz im Wesen des Dichters. Der Dichter kann etwa auch im Gedanken nur ein Symbol sehen, so wie sonst im Naturvorgang, dann entsteht ein symbolisches Gedankengedicht, man denke nur an GOETHES „Metamorphose der Pflanzen“.

Man sieht, wie hier das Individuum des Dichters wirkt, etwa an der pessimistischen Lyrik; nicht der Pessimismus, die pessimistische Philosophie wird besungen oder vorgetragen, sondern der Dichter befruchtet pessimistisch, die pessimistischen Reflexionen des Dichters werden anschaulich; beim Flachs, welchen der Dichter sieht, kann er an das Totenhemd denken, das der Flachs einstens abgeben wird, bei der blühenden Mädchenwange an den Wurm, der sie einstens auffressen wird, u. dgl. Hier ist nicht der Gedanke Stoff des Gedichtes, sondern die Reflexion ist inneres Wesen des Dichters.

Das wird ganz klar, wenn wir unser Verhältnis zum Denker und Dichter betrachten. Vom Philosophen erwarten wir Aufschlufs, vom Dichter Genufs; bei jenem wollen wir in die Schule gehen, um zu lernen, diesem horchen wir zu, um uns zu erfreuen; während wir jenen fragen, was hast du uns zu verkünden, fragen wir den Dichter, wie wirst du's uns verkünden; während wir von dem einen hören wollen, was er Neues erforschte, hoffen wir vom andern, er werde selbst das Alterkannte herrlich darstellen. Unser Anteil ist daher ein ganz verschiedener: dem Denker gegenüber ein stofflicher, dem Dichter gegenüber ein formaler. Wer sich über die KANTische Philosophie unterrichten will, der wird den Philosophen studieren, oder die philosophische Litteratur, welche sich an seine Werke anschliefst, aber es wird ihm nicht einfallen, SCHILLERS Gedankenlyrik als Quelle zu betrachten, obwohl sie mit KANTischer Philosophie durchsetzt ist.

Gegen die Richtigkeit dieser Beobachtung läfst sich gewifs nichts einwenden, sie ist aber wichtig für das Wesen der Gedankenlyrik. Noch bedarf es einer weiteren. Auch unser Anteil am Werke des Philosophen kann formal sein; wir wollen nicht blofs die Resultate erfahren, wir wollen auch sehen, auf

welchem Wege sie gewonnen werden, ja seine Resultate sind keine für uns, wenn wir nicht den Prozeſs als richtig erkennen, durch welchen sie erzielt wurden; diese Gedankenoperation ist nun auch formal, aber unser Anteil an ihr kein formaler, sondern ein stofflicher. Die Ableitung eines Gedankens aus dem andern, die notwendige Folge eines dritten aus diesen beiden u. s. w. bis zu einem Abschlusse hat für uns stoffliche Bedeutung, es ist der Inhalt der Gedanken, welchen wir in seiner Verknüpfung betrachten; diese Form ist für uns nur Gedankenstoff, Stoff zu Gedanken. Damit hat die Gedankenlyrik nichts zu schaffen.

Rein formal sind unzweifelhaft die Sätze der Mathematik. Der Satz $2 + 2 = 4$ ist reine Form, eine Gedankenoperation, und doch ist unser Anteil ein stofflicher; man vergleiche damit das allerliebste Gedicht „Rechenstunde“ von Theodor Storm (S. 251):

Du bist so ein kleines Mädchen,
Und hast schon so helle Augen;
Du bist so ein kleines Mädchen,
Und hast schon so rothe Lippen!

Nun schau mich nur an, du Kleine,
Auch ich hab' helle Augen,
Und laſs dir alles deuten —
Auch ich hab' rothe Lippen.

Nun rechne mir doch zusammen:
Vier Augen, die geben? — Blicke!
Und — mach' mir keinen Fehler!
Vier Lippen, die geben — Küsse!

Wir erfreuen uns an der köstlichen Art, wie der Dichter die mathematische Formel verwertet, unser Anteil ist also ein ganz anderer: in dem einen Falle geht er von unserem Geist, im andern von unserem Gemüt aus, in dem einen werden Gedanken und im andern doch wieder Gefühle geweckt, oder wenigstens Gedankenbilder erregt.

Ganz dasselbe Verhältnis zwischen der Schillerschen Gedankenlyrik und der Kantischen Philosophie; ihr „Stoff ist durch die Form vertilgt“, wie Schiller selbst im 22. Erziehungsbriefe sagt; es kommt bei ihr nicht auf Ableitung, logische, das heiſst geistig formale Verknüpfung der Gedanken an, ihr Reiz liegt in lebendigster Anschauung. Wir können dies wieder an einem Beispiel erweisen. Schiller schreibt den 8. September 1795 an Körner (II. S. 166) über sein kurz vorher entstandenes Gedicht „Die Macht des Gesanges“: „Die Einheit des Liedes ist ganz einfach diese: der Dichter stellt durch eine zauberähnliche und plötzlich-wirkende Gewalt die Wahrheit der Natur in dem Menschen wieder her.“ Dieser Gedanke läſst sich in Schillers philosophischen Aufsätzen

wiederholt aufzeigen, SCHILLER war ja der Überzeugung, die Schönheit stelle die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen her, und steht damit auf dem Boden der KANTischen Philosophie. Wie wirkt aber dieser Gedanke nun als dichterisches Erlebnis auf SCHILLER? FICHTE hat bekanntlich den philosophischen Aufsätzen SCHILLERS den Vorwurf gemacht, sie fesselten die Einbildungskraft und wollen sie zwingen zu denken. SCHILLER vertheidigt sich, er habe die Untersuchung selbst niemals in Bildern abgehandelt, er sei beinahe skrupulös in der Sorgfalt, seine Vorstellungen deutlich zu machen; habe er aber die Untersuchung mit Präzision und logischer Strenge geführt, so liebe er es und beobachte es zugleich als Wahl, eben das, was er dem Verstande vorlegte, auch der Phantasie (doch in strengster Verbindung mit jenem) vorzuhalten (S. 52 f. vgl. hiefür wie fürs Ganze TOMASCHEK „Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft" S. 250 ff.). In aller nur wünschenswerten Bestimmtheit hat SCHILLER damit auch gezeigt, wie das Gedankenerlebnis auf ihn wirkt; der Gedanke wird der Phantasie vorgehalten, und was früher mit Präzision und logischer Strenge untersucht wurde, das wird jetzt in Bildern abgehandelt. Nicht mehr ein Abstraktum „die Schönheit", sondern ein sinnliches Wesen: der Dichter mit seinem Gesange bewirkt Harmonie im Menschen; nicht mehr die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, sondern Handlungen, welche diese Harmonie der beiden streitenden Kräfte darstellen. Was SCHILLER in seinen philosophischen Aufsätzen wenigstens zum Teil mit logischer verstandesmäfsiger Schärfe vorträgt, das stellt er hier sinnlich fafsbar dar. Während er in der Abhandlung „Über das Erhabene" von der „Allgewalt der Naturkräfte" spricht, im Gedichte werden sie lebendig:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm.
Erstaunt mit wollustvollem Grausen
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Flut vom Felsen brausen,
Doch weifs er nicht, woher sie rauscht;
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.

Das Erhabene, das Sinnlichunendliche, wie er es in der Abhandlung nennt, hier ist es dargestellt. „Wir werden begeistert von dem Furchtbaren" heifst es dort:

Verbündet mit den furchtbarn Wesen,
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?

Der „Eine Fall, wo der Mensch schlechterdings muſs, was er nicht will“, der Tod, und die Freiheit, „seinen Willen zu behaupten“ aus dem Aufsatze lauten:

Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Todten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Philosophisch ausgedrückt würde das lauten: „Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl“.

„Entdeckt der Mensch in dieser Flut von Erscheinungen etwas Bleibendes in seinem eigenen Wesen, so fangen die wilden Naturmassen um ihn herum an, eine ganz andere Sprache zu seinem Herzen zu reden: und das relativ Groſse ausser ihm ist der Spiegel, worin er das absolut Groſse in ihm selbst erblickt. — Furchtlos und mit schauerlicher Lust nähert er sich jetzt diesen Schreckbildern seiner Einbildungskraft, und bietet absichtlich die ganze Kraft dieses Vermögens auf, das Sinnlichunendliche darzustellen, um, wenn es bei diesem Versuche dennoch erliegt, die Überlegenheit seiner Ideen über das Höchste, was die Sinnlichkeit leisten kann, desto lebhafter zu empfinden“.

Wer erkennt nicht den Zusammenhang mit der folgenden Strophe:

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimniſsvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt.
Da beugt sich jede Erdengröſse
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

„Wo wäre derjenige, der, bei einer nicht ganz verwahrlosten moralischen Anlage . . . . bei pathetischen Scenen verweilen kann, ohne dem ernsten Gesetz der Notwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen, seinen Begierden augenblicklich den Zügel anzuhalten,

und ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen?“ . . . .

„Ohne das Schöne würde zwischen unserer Naturbestimmung und unserer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein. Über dem Bestreben, unserm Geisterberuf Genüge zu leisten, würden wir unsre Menschheit versäumen, und alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefafst, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsrer Würde vergessen machen . . . . würden wir die Rüstigkeit des Charakters einbüfsen, und an diese zufällige Form des Daseins unauflösbar gefesselt, unsre unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beides in gleichem Mafs ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein“ . . . .

„Nun stellt zwar schon die Natur für sich allein Objekte in Menge auf, an denen sich die Empfindungsfähigkeit für das Schöne und Erhabene üben könnte; aber der Mensch . . . . will lieber einen zubereiteten und auserlesenen Stoff von der Kunst empfangen, als an der unreinen Quelle der Natur mühsam und dürftig schöpfen“. . . .

So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts irrdisches sich nahn,
Und jede andre Macht mufs schweigen,
Und kein Verhängnifs fällt ihn an,
Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang des Liedes Zauber walten.

Und wie nach hoffnungslosem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz,
Ein Kind mit heifsen Reuethränen
Sich stürzt an seiner Mutter Herz,
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,
Vom fernen Ausland fremder Sitten
Den Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.

Erhabenheit und Schönheit wirken durch den Gesang auf uns, das stellt Schiller dar, aber ohne es irgendwie logisch ableiten

zu wollen, ohne dafür eine Formel zu wählen; das Gedicht wendet sich nicht an den Verstand, sondern erregt unser Gemüt: wir sollen fühlen, was in der Abhandlung unserem Denken klar gemacht wird. SCHILLER schaut in seiner Phantasie die Gedanken, bekleidet mit Leben, erfüllt mit sinnlichem Inhalt. Was schon die philosophischen Aufsätze SCHILLERS, wie wir meinen, auszeichnet, wie FICHTE meinte, verunstaltet, das ist recht eigentlich Anfang der Poesie; allerdings sollte nach SCHILLERS Absicht die Poesie nur in der Darstellung stecken, während FICHTE die Ansicht streift, SCHILLER sei kein strenger Denker, sondern auch als Philosoph immer Poet; nicht sein Verstand untersuche, sondern die Einbildungskraft suche zu denken. Wenn sich auch SCHILLER dagegen verwahrt, etwas Richtiges ist schon dahinter. Bevor die KANTische Philosophie es ihm anthat, gesteht er dem treuen philosophischen Freunde KÖRNER: „Ich habe immer nur das aus philosophischen Schriften (den wenigen, die ich las) genommen, was sich dichterisch fühlen und behandeln läfst". Daher sei das Universum, als die dankbarste Materie für Witz und Phantasie, bald sein Lieblingsgegenstand geworden (I. S. 176 f.). Ein andermal tadelt er KÖRNER, dafs bei ihm der Verstand seiner Imagination Zwang auflege; er sagt ausdrücklich (I. S. 243): „Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Thoren schon zu scharf mustert. Eine Idee kann, isoliert betrachtet, sehr unbeträchtlich und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig; vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäfsiges Glied abgeben: — alles dies kann der Verstand nicht beurteilen, wenn er sie nicht so lange festhält, bis er sie in Verbindung mit diesen anderen angeschaut hat. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, däucht mir, hat der Verstand seine Wache von den Thoren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den grofsen Haufen. — Ihr Herren Kritiker, und wie Ihr Euch sonst nennt, schämt oder fürchtet Euch vor dem augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitze, der sich bei allen eigenen Schöpfern findet, und dessen längere oder kürzere Dauer den denkenden Künstler von dem Träumer unterscheidet. Daher Eure Klagen über Unfruchtbarkeit, weil Ihr zu früh verwerft und zu strenge sondert." Jedem das

Seine. Was SCHILLER in diesem Briefe schildert, ist der dichterische Prozeſs gegenüber dem Gedankenerlebnis, dem Einfall, oder, wie er es nennt, der Idee. Schlecht stünde es mit dem Philosophen, der jeden Einfall ungeprüft einlieſse, weil er vielleicht durch einen folgenden wichtig werden könnte. Treffend aber und aufschluſsreich sind SCHILLERS Worte für den Gedankendichter. Und sie werden uns bestätigt durch Beobachtungen KÖRNERS, welche dieser an sich und an SCHILLER anstellte; so schreibt er einmal (I. S. 282), er glaube, daſs es mancherlei Zwischengattungen zwischen dem lyrischen und dem Lehrgedicht gebe. „Wahrheiten können ebensogut begeistern als Empfindungen, und wenn der Dichter nicht bloſs lehrt, sondern seine Begeisterung mitteilt, so bleibt er in seiner Sphäre. Was der Philosoph beweisen muſs, kann der Dichter als einen gewagten Satz, als einen Orakelspruch hinwerfen. Die Schönheit der Idee macht, daſs man es ihm auf's Wort glaubt.“ Und ein anderes Mal (I. S. 364), da er sich selbst in Iamben versucht hat, aber zweifelt, ob dadurch ein Gedicht entstanden sei, — SCHILLER hat ihn darüber beruhigt, — spricht er seine Meinung aus: „so lange der Gedanke bloſs philosophisch (abstrakt, nicht dramatisch unter besonderen Verhältnissen, sondern im Allgemeinen wahr) ist, so entsteht kein Gedicht, auch durch eine noch so dichterische Einkleidung. Der Gedanke selbst muſs individualisiert werden, muſs dramatische Wahrheit bekommen, muſs das Resultat eines besonderen Charakters, besonderer Umstände sein, muſs dies durch Einseitigkeit und Übertreibung verraten.“ Anders drückt er denselben Gedanken (II. S. 65) in seiner Kritik der „Künstler“ aus: „Dies Werk ist nicht poetisch, sondern philosophisch gedacht. Derselbe Stoff sollte vielleicht erst, noch ehe er dargestellt werden konnte, in einen dichterischen Nahrungssaft verwandelt werden. Nur der subjektive Totaleindruck aller dieser Ideen war der eigentliche Stoff für die Kunst.“

Und SCHILLER selbst äuſsert sich später als sattelfester Kantianer nach seiner Verbindung mit GOETHE nicht anders (II. S. 120): „Wenn etwas Intellektuelles oder überhaupt Vernunftmäſsiges schön werden soll, so muſs es erst sinnlich und ein Gegenstand der Einbildungskraft werden. Von der Einbildungskraft aber wissen wir, daſs sie allen ihren Vorstellungen sinnliche Vollständigkeit, materielle Totalität zu verschaffen sucht. Der Verstand braucht aber von einer Vorstellung der Einbildungskraft

nicht alle Teile, nicht das ganze Mannichfaltige. Diese giebt ihm also mehr als er braucht, und gerade dadurch entsteht die Schönheit.“ Er kennt nun den Unterschied zwischen Philosophie und Poesie genau; er weiſs, daſs es der Philosophie auf das Allgemeine, der Poesie auf das Individuelle ankommt, daſs jene auf die abstrakte Formel ausgeht, während diese nur im Überflusse des sinnlichen Lebens gedeiht.

Vergleichen wir Gefühls- und Gedankenerlebnis mit einander, so zeigt sich augenblicklich die Verschiedenheit des Weges, den beide zurücklegen, aber die Gleichheit des Zieles. Das Gefühlserlebnis geht von einem zufälligen Individuellen aus: das Bestreben des Dichters muſs sein, daraus das Allgemeingiltige herauszuschälen. Das Gedankenerlebnis geht vom notwendigen Allgemeinen aus: das Bestreben des Dichters ist darauf gerichtet, es mit individuellem Leben zu umkleiden. Das Gedankenerlebnis ist eine abstrakte Wahrheit, das Gefühlserlebnis eine Erscheinung der Wirklichkeit; jenes hat Notwendigkeit, dieses hat Freiheit: jenes Klarheit, dieses Fülle. Sie könnten sich also gegenseitig ergänzen, und die Phantasie des Dichters läſst beiden, was sie haben, und sucht ihnen zu geben, was ihnen fehlt: das notwendig Allgemeine muſs individuelles Leben erhalten, die abstrakte Wahrheit muſs in wirkliche Erscheinung treten; der Notwendigkeit muſs sich Freiheit gesellen, der Klarheit die Fülle; mit éinem Worte: das Gedankenerlebnis soll dem Gefühlserlebnis genähert werden, was vom Geiste seinen Ausgang nahm, wird durch die Phantasie dem Gemüte nahe gebracht. Das Umgekehrte hat beim Gefühlserlebnis statt: das individuelle Lebendige muſs zum notwendig Allgemeingiltigen erhoben werden, die Erscheinung der Wirklichkeit zur Wahrheit, mit der Freiheit muſs sich die Notwendigkeit paaren und in aller Fülle die Klarheit sichtbar werden; das, was vom Gemüte kommt, wird durch die Einbildungskraft dem Denken erschlossen. Weder das Gefühls- noch das Gedankenerlebnis an sich ist Lyrik, sondern wird durch die Phantasie zum Lyrischen erst gemacht.

Die Gedankenlyrik unterscheidet sich von der Philosophie durch die Mitwirkung des Gemütes, die Gefühlslyrik von dem bloſsen Aussprechen des Gefühls durch die Mitthätigkeit des Geistes; die Phantasie aber ist das Medium; in ihr treffen sich die beiden. Was Schiller (an Körner I. S. 362) als Probe für die Gedankenlyrik ausspricht, ob sie auch in Prosa

noch ein Gedicht bleiben würde, das gilt auch für die Gefühlslyrik.

Wenn der philosophische Denkprozefs darauf aus ist, die Begriffe so scharf als möglich zu scheiden und von allem Zufälligen zu entkleiden, das Bestimmte möglichst unzweideutig zu machen, bestrebt sich die Gedankenlyrik, das Begriffliche in schöner Verschlingung, hinter reichem Detail versteckt, unbestimmt und vieldeutig, vorzuführen. Während die Philosophie das Gold chemisch-rein darstellt, verarbeitet es die Gedankenlyrik zu Schmucksachen, wobei sie freilich nur die Legierung brauchen kann. Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden, wie zwischen dem Goldscheider und dem Goldschmied.

Anders als dem Gefühlserlebnisse gegenüber wird das Vorgehen des Dichters beim Gedankenerlebnisse sein. Mit überraschender Sicherheit zeichnet SCHILLER in einem der ersten Briefe an GOETHE den Unterschied (I. S. 9): „Sie bestreben sich Ihre grofse Ideenwelt zu simplificieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen“. Beim Gefühlserlebnis wird eher die Vereinfachung, beim Gedankenerlebnis die Erweiterung Platz greifen. HEBBEL meint einmal in einem höchst instruktiven Aufsatz über reflektive und gemütliche Lyrik (XI. S. 289), es müsse „ein schöpferischer Akt der Phantasie hinzukommen, der den allgemeinen Gedanken individualisiert und umgekehrt das subjektive Gefühl generalisiert“; sonst gerate die geistige Richtung in die Abstraktion, während die gemütliche zur nüchternsten Prosa herabstürze. HEBBEL suchte diesem wesentlichen Momente lange näher zu kommen; so meinte er, der Dichter erlange seine Gedanken durch Gefühlsanschauung, der Denker durch seinen Verstand (Tagebücher I. S. 9); sehr geistreich bemerkt er ein anderes Mal, es müsse nicht blofs auf eine gehaltreiche Idee und ihren lebhaften Ausdruck, sondern auf die Verkörperung derselben ankommen, woher stammte sonst die Würde und Bedeutung der griechischen Tragödie; „die Idee, welche ihr zum Grunde liegt, ist von dem Philosophen würdig genug ausgesprochen und bis an ihre äufsersten Grenzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz zerlegt worden; warum hält man sich denn nicht an den reinen Kern, sondern beifst lieber auf die Schalen, worin AESCHYLOS, SOPHOKLES und EURIPIDES ihn verhüllt haben?“ (I. S. 86.) „Der Dichtung Schleier“ läfst die Wahrheit durchschimmern, wir heben ihn aber nicht hinweg, weil nicht die Darstellung der Wahrheit,

sondern die tausend Falten, in denen er fliefst und schwillt, uns lockt und erfreut.

Wir müssen nun aber feststellen, dafs die Gedankenlyrik nicht didaktische Poesie sein darf. Von den „Künstlern" schreibt SCHILLER an KÖRNER mit einiger Heftigkeit: „Es ist ein Gedicht und keine Philosophie in Versen" (I. S. 286); er sträubt sich also dagegen, als Didaktiker angesehen zu werden, obwohl er weifs, dafs sein Gedicht Philosophie enthalte. Der Didaktiker müfste aber stolz darauf sein, wenn man sein Gedicht als eine Philosophie in Versen ansähe, denn er will ja gerade seinen philosophischen Inhalt nur in poetischer Form vortragen. Freilich finden wir in allen Litteraturen zu allen Zeiten Lehrgedichte, sie haben aber als solche mit der Poesie nur die Form gemein. Während das Gedankengedicht auch noch in prosaischer Form Poesie bleibt, ist das Lehrgedicht trotz der poetischen Form immer nur Prosa. Sie möchte die Wahrheit aus der Hand der Dichtung empfangen; sie will Stoff vermitteln, sie will lehren, aufklären: dies ist ihr Hauptzweck; die poetische Wirkung möchte sie nur nebenbei auch mitnehmen oder durch die poetische Form leichter Eingang finden. Während der Didaktiker einen bestimmten lehrhaften Zweck anstrebt, ist ein solcher dem Gedankenlyriker fremd. Lyrik, welche wirklich zur Didaktik zu rechnen ist, gehört nicht mehr zur Poesie, sondern zu jener Wissenschaft, welcher ihr Stoff entstammt, sie ist, wie FRIEDRICH SCHLEGEL sagte, rhetorisch (MINOR II. S. 246).

Gegen den Namen „Reflexionspoesie" hat UHLAND (HOLLAND S. 101) eingewendet, es fehle dieser Lyrik der folgende Gang der Reflexion ebenso wie der absichtliche Lehrzweck der Didaktik. Wir können sie vielmehr mit CARRIÈRE Gedankenlyrik nennen. Wenn es uns aber darauf ankommt, innerhalb der Gedankenlyrik jene Gedichte, welchen ein momentaner Einfall zu Grunde liegt, von den anderen zu scheiden, so wird sich aus der Entwickelung die beste Bezeichnung finden lassen. Für jene dürfte sich der Name „epigrammatische Lyrik" empfehlen, denn meist müssen wir das Erlebnis kennen, welches den Anlafs zum Einfall gab oder wenigstens ähnliche Fälle, so bei der Gnome. Die Gedichte jedoch, welche hervorwachsen aus einem Gedankenprozesse, setzen voraus, dafs der Dichter in stillem Betrachten, in tiefem Sinnen seine Phantasie mit dem Gedanken spielen lasse, dann erhalten wir die „sinnende Lyrik"; oder aber, dafs er in jauchzendem Entzücken die Kraft des menschlichen Denkens anstaune und

dadurch lyrisch erregt werde, durch Gedanken wird das Gefühl aufgestachelt und äufsert seine Begeisterung, dann entsteht die „Lyrik der Begeisterung". Und gerade wie es Dichter giebt, welche „den Gedanken zum Vorwurf der Empfindung machen, giebt es andere, die über die Empfindung räsonnieren" (HEBBEL, Tagebücher I. S. 100); wie dort dem Gedankenerlebnis ein Gefühlsgedicht, so entspricht hier einem Gefühlserlebnis ein Gedankengedicht. Wir müssen beide Gattungen zur echten Lyrik rechnen, sogar zur reinen Lyrik; denn unter allen Gedankengedichten ist die Lyrik der Begeisterung die reinste Gattung. Noch bleibt eine Möglichkeit, dafs nämlich der Dichter in Aufregung versetzt wird durch ein Gedankenerlebnis, aber nicht in Begeisterung, sondern in Entrüstung, *facit et indignatio versum*; es entsteht eine Lyrik des Unwillens, der Entrüstung; doch kann sich der Unwille auch in milderer Form äufsern, wenn der Dichter sich über das Gedankenerlebnis erhebt und seiner Freiheit sich bewufst wird, dann entsteht die satirische und die humoristische Lyrik.

Aus allen diesen Beobachtungen ergiebt sich unzweifelhaft das Eine: dafs für den Dichter die Gedankenerlebnisse wie die äufseren Erlebnisse wirken müssen, dafs sie Gefühlserlebnisse in ihm erregen, und dafs erst dadurch ein lyrisches Gedicht entsteht. Man sieht, auf einem Umwege vollzieht sich ein ähnlicher Prozefs; deshalb ist die Wirkung keine so unmittelbare, deshalb bleiben gewisse fremdartige Bestandteile, deshalb überwiegt so leicht das Rhetorische. Das ist leicht zu erklären; ein direktes Erlebnis, welchem ein inneres Gefühlserlebnis entspricht, ist ein ganz bestimmter, lebendiger Fall; geht nun auch ein Teil dieses äufseren Erlebnisses ins Gedicht unverändert über, so kommt nichts der Lyrik Zuwiderlaufendes hinein, es ist Detail, das nicht unumgänglich nötig, aber trotzdem poetisch ist. Geht dagegen ein Teil des Gedankenerlebnisses unverarbeitet in's Gedicht über, dann widerspricht er als etwas Verstandesmäfsiges der Poesie und stört das lyrische Ganze durch seine Fremdartigkeit. Man mufs sagen, es sei viel schwieriger, dafs aus einem Gedankenerlebnis als aus einem Gefühlserlebnis ein lyrisches Gedicht entstehe. Vielleicht kann man sich durch das Sympathische des Gedankeninhalts täuschen lassen, und philosophische mit poetischer Wirkung verwechseln. Die beste Probe für echte Gedankenlyrik wäre freilich, wenn sie auch dort wirkte, wo der Gedankeninhalt nicht sympathisch berührte, doch würde dort die formale

Wirkung durch das zum Widerspruch gereizte stoffliche Interesse geschädigt.

Wie weit entfernt von wirklicher Erfassung der Gedankenlyrik wir noch sind, das beweist der schwankende Gebrauch der einzelnen Bezeichnungen in unseren Poetiken, noch mehr das Urteil unserer Litteraturgeschichten; selbst ein so feinfühlender Historiker wie SCHERER steht der Lyrik SCHILLERS fast ratlos gegenüber und verdeckt durch Stoffanalysen den Mangel an innerem Anteil. So lange das aber noch geschieht, kann ein wirkliches Verständnis der Gedankenlyrik nicht gedacht werden.

Die lyrischen Gedichte, welche Gedankenerlebnissen entstammen, fassen wir unter dem Namen Gedankenlyrik zusammen. Wir unterscheiden dann, je nachdem das Gedankenerlebnis ein notwendig sich ergebendes oder nur zufällig gefundenes ist, je nachdem es ein eigentlicher Gedanke oder ein Einfall ist: in jenem Fall entsteht die eigentliche Gedankenlyrik, in diesem die epigrammatische.

A. Der Einfall.

Gleichst du der Flamme doch, Epigramm, die, was in der Wohnung
Lang ward sorglich gespart, lodernd zum Himmel entführt.
Manchen geistigen Schatz, ich hatt' ihn vor Zeiten gesammelt,
Spielend ergreifest du ihn, sprühst ihn als Funken umher.

Adolph Pichler.

Während der Arbeit an den Xenien schreibt einmal SCHILLER an GOETHE (Nr. 142. I. S. 107), es gehe mit diesen kleinen Spässen doch nicht so rasch als man glauben sollte, man könne keine Suite von Gedanken und Gefühlen dazu benutzen, wie bei einer längeren Arbeit. „Sie wollen sich ihr ursprüngliches Recht als Glückliche Einfälle nicht nehmen lassen.“ SCHILLER zweifelt, ob er bei seinem Müfsiggange GOETHE vorkommen werde, „denn in die Länge, meint er, geht es doch nicht, ich mufs mich zu gröfsern Sachen entschliefsen, und die Epigramme auf den Augenblick ankommen lassen“. Noch oftmals werden die Xenien als solche Geburten eines guten Einfalls von den verbundenen Freunden bezeichnet, ja das Unternehmen selbst war nur ein gelegentlicher „Einfall“ GOETHES (Nr. 132. I. S. 100).

Wir können uns ein vollständiges Bild von der Entstehung der Xenien machen, wenn wir uns nur an die Bemerkungen im

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe halten. Nach Art der Xenien des Martial wollte Goethe zuerst nur auf alle Zeitschriften Epigramme, jedes in einem einzigen Distichon machen; mit einem Dutzend beginnt er, worunter besonders die Götter und Göttinnen Schiller sehr ergötzten. Wahrscheinlich befand sich darunter das 258. Distichon „Urania“ (vgl. Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf. I. S. 141):

Deinen heiligen Namen kann nichts entweihen, und wenn ihn
Auf sein Sudelgefäfs, Ewald, der frömmelnde, schreibt.

Es bezieht sich natürlich auf Ewalds Zeitschrift „Urania für Kopf und Herz“. Das Xenion spricht das Urteil aus, dafs Titel und Inhalt der Zeitschrift in keinem richtigen Verhältnisse stehen. Der Einfall geht vom Titel aus; ähnlich im Epigramm „Minerva“; schon Schiller fand (Nr. 135. I. S. 102): „Solche Titel begünstigen einen guten Einfall gleich besser“.

Das äufsere Erlebnis Goethes ist die Zeitschrift „Urania“, sein Urteil über sie steht fest, er hat über ihr Wesen, ihren Charakter nachgedacht; zu einem Gedichte wird er aber durch den plötzlichen Einfall über den Titel veranlafst. Der Einfall läfst sich natürlich nicht rufen, er stellt sich unvermittelt ein und erinnert an die Art, wie das innere Gefühlserlebnis durch ein äufseres Erlebnis hervorgerufen wird. „Gute Einfälle sind Geschenke des Glückes,“ sagt Lessing.

Man könnte nun glauben, dafs mit dem Einfall auch das Gedicht da sei, dem ist jedoch nicht so. Schiller schreibt, indem er „Idee“ nennt, was ihm wie Goehhe sonst „Einfall“ heifst (Nr. 148. I. S. 112): „Für unsere Xenien haben sich indessen allerlei Ideen, die aber noch nicht ganz reif sind, bei mir entwickelt“. Schiller deutet in diesen Worten einen Prozefs an, welcher der inneren Verarbeitung des Gefühlserlebnisses vollkommen entspricht; mit anderen Worten: wir haben hier auch bei einem Einfall ein „inneres Wachstum“ nachgewiesen.

Schiller deutet uns in demselben Briefe die Art seines Arbeitens noch weiter an, wenn er schreibt: „Ich habe dieser Tage den Homer zur Hand genommen, und in dem Gericht, das er über die Freier ergehen läfst, eine prächtige Quelle von Parodien entdeckt, die auch schon zum Teil ausgeführt sind; eben so auch in der Nekyomantie, um die verstorbenen Autoren und hie und da auch die lebenden zu plagen. Denken Sie auf eine Introduktion Newtons in der Unterwelt“. Immer ist von Gedankenerlebnissen

die Rede, zu denen sich überdies indirekte Erlebnisse gesellen; von ihnen sprechen wir im folgenden Abschnitte. Wir können SCHILLERS Vorgehen nur so verstehen, daſs ihm wohl die äuſseren Erlebnisse feststanden, daſs er die Dichter und Schriftsteller vor sich sah, welche noch anzugreifen wären, daſs er sich auch ein Urteil über sie gebildet hatte, nun aber auf einen „glücklichen Einfall" wartete. Wir dürfen dies näher deuten und werden dadurch eine Bestätigung dessen erhalten, was oben im zweiten Abschnitt „Äuſseres und inneres Erlebnis" dargestellt wurde. SCHILLER hat sich über viele Schriftsteller sein Urteil gebildet, in ihm ruhen vielleicht ganz unbewuſst, ohne daſs er sich Rechenschaft darüber gäbe, Gedanken über die Schriftsteller; es bedarf nun eines weiteren äuſseren Erlebnisses, wie der Lektüre von HOMERS Odyssee, um zufällig, durchaus nicht notwendig, diese Gedanken auftauchen, in der besonderen Form des Einfalles erscheinen zu machen. HOMER hat gar nichts mit SCHILLERS Gedanken über BÜRGER zu thun, trotzdem ruft eine Scene seiner Odyssee, welche SCHILLER in der richtigen Verfassung (Stimmung) liest, die Gedanken SCHILLERS über BÜRGER hervor; es findet sich die Form für sie und so ist SCHILLER zu dem Epigramm (Nr. 345) über BÜRGER angeregt (vgl. BOAS I. S. 183 f.). Dem äuſseren Erlebnis entspricht in einer besonderen Stimmung im Innern des Dichters ein Einfall, durch welchen er dann zu einem Gedichte veranlaſst wird.

GOETHE sah ganz richtig, daſs die Arbeit an den Xenien zum Teile der Prosa entspreche, das steckt schon in dem Worte Gedankenerlebnis; er verlangte daher einen gröſseren Anteil der Poesie an ihrem Geschäfte. Deshalb begrüſst er es freudig (Nr. 149. I. S. 112), daſs „wieder einmal eine poetische Ader durch die Sammlung durchflieſst", denn er fühlte, seine letzten Xenien seien, wie auch SCHILLER finden werde, „ganz prosaisch, welches, da ihnen keine Anschauung zum Grunde liegt, bei meiner Art wohl nicht anders sein kann".

SCHILLER schlägt dem Freunde später (Nr. 175. I. S. 130) vor, „durch die wichtigsten Antiken und die schöneren italienischen Malerwerke eine Wanderung anzustellen", um GOETHE zu einigen „poetischen und gefälligen Xenien" zu veranlassen; dabei beschreibt er den dichterischen Prozeſs, wie er ihn bei seiner genauen Kenntnis GOETHES für richtig hielt; wir dürfen diese Darstellung als die normale betrachten: „Diese Gestalten leben in Ihrer Seele, und eine gute Stimmung wird Ihnen über jede einen schönen Einfall

darbieten. Sie sind um so passendere Stoffe, da es lauter Individua sind". Und GOETHE widerspricht nicht, sondern erwidert (Nr. 177): „Ich habe zur Kompletierung dieser Sammlung, auch von meiner Seite, allerlei Aussichten, wenn sich nur die Stimmung dazu findet".

Ich glaube, die angeführten Äufserungen reichen hin, um wenigstens für SCHILLER und GOETHE den Vorgang bei diesen Gedankenerlebnissen genau zu erfassen. Die Gedanken leben in ihnen, es bedarf eines äufseren Anstofses (Erlebnisses) in einer besonderen Stimmung, um einen Einfall als die Erscheinungsform der Gedanken zu erzeugen, und dieser wird vom Dichter als Keim des Gedichtes aufgenommen; es kommt noch ein innerer Reifeprozefs hinzu, ehe das Gedicht entsteht, d. h. geboren wird, ja wir vermögen sogar (vgl. Nr. 150) nachzuweisen, dafs auch das äufsere Wachstum nicht fehlt, SCHILLER behält einmal gegen achtzig Xenien zurück, weil sie „in Kleinigkeiten noch nicht ganz fertig sind".

Möglich wäre nur, dafs wir diesen Prozefs blofs für SCHILLER und GOETHE, nicht für andere Dichter voraussetzen dürfen. Wir finden aber auch bei anderen Dichtern eine vollgiltige Bestätigung. So schreibt UHLAND während seiner unproduktiven Zeit im Juni 1859 an seinen Neffen LUDWIG MEYER, welchem sein jüngstgeborenes Söhnchen ERNST gestorben war, einen Trostbrief, gedenkt des Verlustes, führt „einen wohlthätigen Trost" an, die zwei lebensfrischen Kinder, welche trotz der Gefährdung im vergangenen Jahr ihnen erhalten blieben; er sagt also in schlichten, aber gefühlten Worten, was sich unter solchen Umständen sagen läfst (Leben S. 460 f.). Das äufsere Erlebnis, der Tod eines Kindes, kann natürlich dem zweiundsiebzigjährigen Manne nichts Neues sein, obwohl er persönlichen Anteil an ihm hat; in seinem Innern entspricht kein Gefühlserlebnis, wohl aber regt es ihn an, wieder an den Tod zu denken; die Stimmung, in welcher er sich befindet, erzeugt einen Einfall über den Tod und dies veranlafst ihn, ein kleines Sinngedicht „Auf den Tod eines Kindes" zu dichten, welches er dem Briefe beilegt (Gedichte S. 118):

Du kamst, du gingst mit leiser Spur,
Ein flücht'ger Gast im Erdenland;
Woher? Wohin? wir wissen nur:
Aus Gottes Hand in Gottes Hand.

Denselben Prozefs macht das Epigramm (Leben S. 459) durch, welches an einen „Liederkranz" gerichtet wurde:

Ihr fordert, dafs ich Lieder singe,
Mit Deutschlands Barden Glied an Glied?
Der Anblick unsrer deutschen Dinge,
Der geht mir über's Bohnenlied.

Uhland gesteht zu der gleichen Zeit, das spätere Alter werde von lyrischen Anregungen nicht so leicht ergriffen (Leben S. 459), aber solche durch Zufälle hervorgerufene Einfälle gestalten sich ihm in der richtigen Stimmung doch zu kleinen Sinngedichten.

An zahllosen Beispielen läfst sich aus Hebbels Tagebüchern die Entstehung seiner Epigramme nachweisen, gewifs drei Viertel seiner sämtlichen Epigramme sind aus Einfällen hervorgegangen, welche Hebbel gelegentlich in seinen Tagebüchern notierte. Er bezeichnet (I. S. 52) das Wesen des Einfalls: „Den poetischen und genialen Gedanken (Beides ist in der Bedeutung Eins) unterscheidet von jedem anderen die Unmittelbarkeit, mit der er hervortritt, und die Unveränderlichkeit, mit der er sich fixiert.“ Leider sind wir über die Geburtstage der Distichen nur im allgemeinsten unterrichtet, da Hebbel nur sagt: „Die Epigramme [der „Neuen Gedichte“] entstanden fast alle ohne Ausnahme in Rom und Neapel“ (Tagebuch II. S. 312). Trotzdem können wir bestimmt sagen, dafs die Tagebucheintragungen keinesfalls in Prosa aufgelöste Epigramme seien, ein solches Vorgehen in dieser Masse wäre ganz undenkbar, denn für einen Dichter ist die Form nichts Gleichgiltiges, wie sollte er die einmal gefundene selbst wieder zerstören, um seinen Einfall in Prosa niederzuschreiben.

Am 30. September 1845 lesen wir im Tagebuch (II. S. 156): „In Pompeji: die aus dem grofsen Grabe wieder hervorgescharrten kleinen Gräber“. Das äufsere Erlebnis ist der Anblick der ausgegrabenen Stadt, welche Hebbel von Neapel aus besuchte; das innere Erlebnis ist der Einfall; aus ihm wird das Epigramm: „Auf einen Schmetterling, der mich in der Gräberstrasse zu Pompeji umflog“:

Fast in's Angesicht fliegt mir der Schmetterling, immer so scheu sonst:
Ahnt er, dafs hier ein Mensch gar nicht zu tödten vermag?
In der begrabenen Stadt und unter begrabenen Gräbern
Halt' ich den Odem sogar an, wenn der Gaukler sich naht.

Da Hebbel dieses Epigramm in den „Neuen Gedichten“ vom Jahre 1848 nicht veröffentlicht hat, sondern zuerst in der Gesamtausgabe von 1857 (S. 369), so dürfte es erst nach dem Jahre 1848 entstanden sein. Es scheint einiger Zeit bedurft zu haben, ehe

Hebbel den zum Gedichtkeim gewordenen Einfall in seinem Innern ausreifte. In seiner besonderen Stimmung der Einfall, erst nach längerem innern Wachstume das Gedicht.

Am 3. April 1839 lernte Hebbel in Hamburg Karl Gutzkow kennen; ihr Gespräch betraf natürlich die Litteratur, und Hebbel bemerkt von Gutzkow: „Er sagte mir, dafs er mit meinen Ansichten über die Lyrik übereinstimme, dafs Freiligrath und Grün in seinen Augen gespreizte Talente seien." Noch ganz angeregt von dieser zufälligen Begegnung schreibt er ins Tagebuch (I. S. 158) und hält eine Reihe von Einfällen fest, welche sich entweder während des Gesprächs oder in Rückerinnerung als *esprit d'escalier* einstellten darunter: „Die Poesie sey Bild, aber sie krame nicht mit Bildern! Man setzt einen Spiegel nicht aus Spiegeln zusammen." Seine Meinung über Grün hatte Hebbel am 24. März 1838 im Tagebuch ausgesprochen: „Die Poesie des Ausdrucks findet weit mehr Bewunderer als die Poesie der Idee. Dies erklärt mir die Erfolge, die z. B. Grün gefunden hat. Und doch ist sie nichts." Aus einem Briefe an Rousseau vom 30. Dezember 1836 stammt das vernichtende Urteil über Rückert und Freiligrath (I. S. 41), mit welchem zugleich er die falsche und die richtige Lyrik entwickelt. Es sind also zum grofsen Teil alte, längere Zeit in Hebbel lebende Gedanken über Grün und Freiligrath, welche jetzt in der angeregten Stimmung des Gespräches mit Gutzkow zur Form des Einfalls werden. Der Einfall aber veranlafst das Epigramm „Bilder-Poesie" (Neue Gedichte S. 137. Gesamtausgabe S. 413. Kuh VIII. S. 149):

Setzt ihr aus Spiegeln den Spiegel zusammen? Warum den aus Bildern
Eure Gedichte? An sich ist ein Gedicht ja ein Bild.

Nach diesen ganz zufällig herausgegriffenen Beispielen finden wir Hebbels Art in vollkommener Übereinstimmung mit der Art Schillers, Goethes und Uhlands. Das Wesentliche dieser Art besteht darin, dafs erst durch den Einfall die Gedanken des Dichters zum inneren Gedichterlebnis werden. Das äufsere Erlebnis ist dabei insoferne gleichgiltig, als es nur der Anlafs zu einem Einfall ist; ob nun ein Mensch, ob ein Werk, ob ein Naturereignis den Einfall hervorruft, er besteht jedesmal darin, dafs in einer besonderen Stimmung etwas Auffallendes, Zufälliges, Lächerliches, Beklagenswertes u. s. w. daran bemerkt und in der bestimmten Form des Einfalls festgehalten wird. Erst dieser Einfall veranlafst

das Gedicht. Der Einfall braucht nicht richtig zu sein, der Dichter kann in diesem Falle der Glaskugel am Wege gleichen, welche das Vorüberfahrende nur verzerrt wiederspiegelt, er erhebt gar nicht den Anspruch, ein objektiv zutreffendes, wissenschaftlich-begründetes Urteil zu fällen, sondern begnügt sich mit dem Anschein. Goethe hebt dies einmal an einem Gedichte Sophie Mereaus hervor (an Schiller Nr. 210. I. S. 171): „Man sieht recht bei diesem Falle, wie die Poesie einen falschen Gedanken wahr machen kann, weil der Appell ans Gefühl sie gut kleidet.“ Damit spricht er auch den besonderen Charakter des poetischen Einfalls aus, dafs er sich nämlich an's Gefühl mit wendet, nicht an den Verstand allein; nur dadurch erhält er poetische Berechtigung.

Wir nennen jene Lyrik, welche dem Einfall entstammt epigrammatische, unterscheiden jedoch verschiedene besondere Gattungen des Epigramms durch Namen.

Schon aus der bisherigen Darstellung hat sich ergeben, dafs dem Epigramm eine gewisse Zweiteilung eigen sein wird, weil der Einfall durch ein äufseres Erlebnis hervorgerufen wurde; ohne Kenntnis dieses äufseren Erlebnisses aber würde der Einfall nicht völlig verständlich werden. Bekanntlich hat Lessing diese Zweiteilung in seine Definition des Epigramms aufgenommen und durch die beiden Worte: „Erwartung“ und „Aufschlufs“ in ihrem Wesen charakterisiert. Wir haben schon in dem Epigramm Hebbels „Auf einen viel gedruckten Lyrikus“ zwischen dem Situationseingang und dem Einfall unterschieden; im Situationseingange wurde das erregende Erlebnis, in der zweiten Hälfte der Einfall dargestellt. Nun haben wir aber gesehen, dafs der Einfall durchaus nichts Notwendiges sei, dafs er sich vielmehr zufällig in einer besonderen Stimmung oder Laune des Dichters einstellt, uns müssen daher diese Zufälligkeiten bekannt werden, sonst begreifen wir nicht, wie der Dichter auf seinen Einfall kam. Andererseits wird die Darstellung der besonderen Situation unsere Spannung, die Erwartung hervorrufen, weshalb der Dichter dies berichte; dieser Erwartung wird durch den Aufschlufs Genüge geleistet. Der Einfall kam dem Dichter selbst unerwartet, das hält er in der epigrammatischen Poesie fest, dadurch erzielt er die Wirkung.

Ob das äufsere Erlebnis nun eine Statue, ein Gebäude, eine Person, ein Naturobjekt ist, das macht im Wesen des Epigramms keinen Unterschied, weshalb wir bei einer Einteilung der Epigramme nicht davon ausgehen können. Auch die Einteilung, welche

Herder in seinen „Anmerkungen über das griechische Epigramm" (Sämtliche Werke. Zur schönen Litteratur und Kunst X. S. 176 ff.) vorgenommen hat 1. einfache darstellende 2. paradigmatische oder Exempelepigramme 3. schildernde 4. leidenschaftliche 5. künstlich gewandte 6. täuschende 7. rasche oder flüchtige, scheint mir der Sache nicht zu entsprechen, weil verschiedene Einteilungsgründe verwendet werden.

Die einfache darstellende Gattung „ist nur die Exposition des Gegenstandes und trauet es diesem zu, dafs er durch sich selbst belehre oder rühre". Darnach wäre die Unterschrift einer Statue „Ganymed und der Adler", welche belehrt, schon ein Epigramm; ganz gewifs aber die einfache versifizierte Beschreibung. Das Exempelepigramm, welches auf „der Merkwürdigkeit des Objekts und seiner glücklichen Anwendung" beruht, ist trotz Herders Bemerkungen (S. 178 f.) vom „*bîspel*" oder dem Gleichnis nicht wesentlich unterschieden, also kein Epigramm, wenn man nicht in der Kürze das Wesen des Epigramms sähe. Das schildernde Epigramm unterscheidet sich durch die Art, das leidenschaftliche durch den Inhalt der Darstellung und beide sind wieder keineswegs Epigramme. „Künstlich gewandt" nennt Herder jenes Epigramm, das einen Widerspruch auflöst, „täuschend" jenes, das eine Erwartung in ihr Gegenteil wendet, also Überraschung bewirkt; die Einteilung ist wieder nach der Art der Darstellung getroffen. Die siebente Gattung läfst unerwartet zwei Gedanken zusammentreffen, „zwo Materien brausen in einander und es sprühet ein Funke", „sie vereinigt Kontraste oder bemerkt, lehret und strafet mit der Schnelle des Pfeils, oft in einem einzigen Worte"; Herder fafst augenscheinlich als rasche oder flüchtige Epigramme sehr viele zusammen, die er nach dem Inhalt hätte scheiden oder nach der Form mit anderen Gattungen vereinigen müssen. Darum kann seine Teilung der Epigramme nicht als eine befriedigende bezeichnet werden. Erich Schmidt, (Lessing II. 1, S. 275) scheint sie zu billigen, Baumgart (Handbuch S. 121 ff.) verwirft sie, Scherer erwähnt sie nicht einmal, wo alles auf sie hindrängt (S. 251), Haym (Herder II. S. 317) nennt sie „nicht erschöpfend".

Wir unterscheiden gewöhnlich das Epigramm, welches von bestimmten äufseren (wirklichen oder erfundenen) Erlebnissen ausgeht, wozu als besondere Arten die „Invektiven" gehören, die sich durch stark polemischen Charakter auszeichnen, ferner die „Xenien" mit mehr literarisch-ästhetischer Tendenz. Bei

ihnen ist die Kenntnis des Erlebnisses durchaus notwendig, ob es sich nun aus dem Platz, auf welchem das Epigramm angebracht ist, aus dem Titel, welcher vorgesetzt wird, oder endlich aus dem Gedichte selbst — und dies ist natürlich das Zutreffendste — ergiebt.

Ist Bekanntschaft mit dem Erlebnisse zum Verständnisse des Einfalls nicht nötig, hat der Einfall daher eine gewisse Allgemeingiltigkeit, so entsteht der Spruch, doch mischt sich immer noch die Natur oder Besonderheit des Dichters mit ein. Man denke z. B. an GOETHES Spruch (II. S. 227):

Und wärst du auch zum fernsten Ort
Zur kleinsten Hütte durchgedrungen,
Was hilft es dir, du fändest dort
Taback und böse Zungen.

Dieses Gedicht enthält einen Einfall, welcher in gewissem Sinn allgemein giltig ist, doch mischt sich die Besonderheit GOETHES, seine Abneigung gegen den Tabak, mit hinein: das Gedicht ist ein Spruch. Fehlt dagegen das Individuelle des Dichters ganz, trägt er in seinem Gedichte, ohne das erregende Erlebnis anzudeuten, nur einen Einfall vor, welcher Allgemeingiltigkeit hat, dann nennen wir sein Gedicht: Gnome.

Die stärkere oder geringere Verwertung des äufseren Erlebnisses, wie der mehr oder weniger hervortretende Subjektivismus des Dichters scheidet also die Gattungen Epigramm, Spruch und Gnome von einander, doch gehören alle drei zur epigrammatischen Gedankenlyrik. Wir werden noch später nach der Form des Ausdrucks als besondere Gattungen der epigrammatischen Gedankenlyrik das Rätsel und die Priamel kennen lernen. Auch sie enthalten einen Einfall, der im Scheindialog vorgeführt wird (vgl. 7. Kapitel 6. Abschnitt, Abteilung B.)

Wir können nun die epigrammatische Gedankenlyrik noch gliedern nach der Art des Einfalls, was gewifs die sinngemäfseste Teilung dieses Gebietes ist und auf die verschiedenen epigrammatischen Gedichte, auf die eigentlichen Epigramme, die Sprüche und Gnomen pafst. Es bleibt dabei nur, worauf HERDER den Nachdruck gelegt hat, freilich die genetische Entwickelung dieser Gattung unberücksichtigt; HERDERS Einteilung stellt zugleich dar, wie die Epigramme von der eigentlichen Aufschrift bis zur flüchtigsten Regung sich weiterbildeten.

Am häufigsten liegt den Epigrammen wohl ein witziger Einfall zu Grunde, sei es durch Vergleiche, sei es durch überraschende Beziehungen, sei es durch besondere Beleuchtung des äufseren Erlebnisses; es entsteht das witzige Epigramm. Beispiele solcher witziger Epigramme finden wir schon in der griechischen Anthologie, aber freilich nicht so häufig als in modernen Sammlungen. So lautet ein Epigramm Antipaters von Thessalonice „Alcmans Grab" (vgl. Boesels Bearbeitung der Jacobsischen Auswahl. Universalbibliothek No. 1921—1924. S. 122):

Schätze nicht, Wandrer, den Mann nach dem Grabstein! Klein ist der Hügel,
Aber erhaben der Mann, dessen Gebein' er umhüllt.
Alcman nennt dir der Stein, den Schläger lakonischer Lyra,
Welchen die heiligen Neun reichlich vor allen begabt.
Ob Spartaner er sei, ob Lydier, streiten die beiden
Länder. Ein Dichter entstammt mehreren Müttern zugleich!

Unzweifelhaft hat nur dieser Witz in Form des Paradoxons den Dichter zu seinem Epigramm angeregt und das Gedicht dient nur diesem witzigen Einfall als Situationseingang. Ebenso rief ein Witz etwa das Epigramm des Nicarchus (S. 233) „Zwecklosigkeit einer mäfsigen Lebensweise" hervor:

Mufs ich nicht sterben dereinst? Was kümmert's mich, ob ich podagrisch
Oder als Läufer behend steige zum Hades hinab?
Viele ja tragen mich dann! Drum lafst mich hinken, o Freunde,
Deshalb bleib' ich fürwahr nicht von dem Schmause zurück.

Sogar der Wortwitz ist die Grundlage von Epigrammen, z. B. bei Lessing. Manchmal erscheint der Witz gesucht oder auf einem künstlich ersonnenen Erlebnis aufgebaut, bei Lessing etwa „An das Bild der Gerechtigkeit in dem Hause eines Wucherers, nebst der Antwort" (Hempel I. S. 125):

Gerechtigkeit! wie kömmst Du hier zu stehen?
Hat Dich Dein Hausherr schon gesehen?
„Wie meinst Du, Fremder, diese Frage?
Er sieht und übersieht mich alle Tage."

Wegen des Wortspieles wird eine Voraussetzung konstruiert, die nicht wahrscheinlich und natürlich ist. Dasselbe gilt von Lessings Epigramm (I. S. 126) „Im Namen eines gewissen Poeten, dem der König von Preufsen eine goldene Dose schenkte":

Die goldne Dose, — denkt nur! denkt! —
Die König Friedrich mir geschenkt,
Die war — was das bedeuten mufs? —
Statt voll Dukaten, voll Helleborus.

Schon dabei zeigt sich noch eine besondere Form des Einfalls, der boshafte Witz, der in verschiedenen Graden beifsend, stachlich giftig oder verletzend genannt wird; auch er kann zu Epigrammen führen, die man wohl auch als Stachelverse bezeichnet hat. Ein grofser Teil der Xenien sind solche Stachelverse. Sie können Tadel, Drohung, Angriff, aber auch indirektes Lob enthalten; klärlich hat an ihnen das Gemüt des Dichters grofsen Anteil: mit dem Einfall verbinden sich Unlustgefühle, wie Ärger, Zorn, Verbitterung, Trauer, Wehmut, Rührung.

Weiter giebt es komische Einfälle; nach ihnen unterscheiden wir die Gattung der komischen Epigramme. Hauptsächlich eigen ist den komischen Einfällen, dafs sie Unpassendes zusammenbringen, wodurch ein ganz neuer Effekt entsteht, so wenn LEUTHOLD sagt (3. Aufl. S. 206):

Geist und Körper zu ernähren,
Kraft und Bildung zu vermehren,
Schuf das Wissen, das exakte,
Poesie- und Fleischextrakte.

Oder es wird das Auffallendste wie etwas Selbstverständliches vorgetragen, oder etwas Unzweifelhaftes als Auffallendes, z. B. lautet ein Epigramm KÄSTNERS „Das Wunderbare in einer gewissen Tragödie" (Vermischte Schriften. Altenburg 1755 S. 254):

Dafs er sich tödten will, verkündigt der Barbar,
Und niemand hält ihn auf! Ist das nicht wunderbar?

Ein anderes Mittel der Komik ist der Aufwand von bedeutenden Worten oder Vorstellungen auf etwas Unbedeutendes; ferner die überraschende Wendung, die Täuschung, wenn das Gegenteil dessen gesagt wird, was man erwartet hatte; endlich das Widersprechende. Auch die übertriebene Einseitigkeit kann oft einen komischen Eindruck machen, wie die Übertreibung im allgemeinen, man denke der Epigramme auf die grofse Nase.

Noch stärker als bei den witzigen und komischen Einfällen ist der Gemütanteil bei den sinnigen, welche sich zu den tiefsinnigen erweitern; darnach unterscheiden wir sinnige und

tiefsinnige Epigramme. So gehört zur ersten Gattung GEIBELS Spruch (III. S. 62):

Freude schweift in die Welt hinaus,
Bricht jede Frucht und kostet jeden Wein;
Riefe dich nicht das Leid nach Haus,
Du kehrtest nimmer bei dir selber ein.

oder (III. S. 194):

Was mich süfser fast wie du,
Lenz, erquickt und tränkt?
Sonnenklare Herbstesruh,
Welche dein gedenkt.

Besonders in der griechischen Anthologie sind diese sinnigen Epigramme sehr zahlreich vertreten.

Tiefsinnig können viele der GOETHEschen Sprüche genannt werden, weil sich in ihnen tiefe Weisheit ausspricht. Tiefsinnige Epigramme waren die alten Orakelsprüche. Wenn GOETHE sagt (II. S. 215), freilich mit Benutzung eines französischen Sprichwortes:

In wenig Stunden
Hat Gott das Rechte gefunden.

wer kann leugnen, dafs sich darin tiefe Weisheit, tiefe Frömmigkeit, Gemütsergriffenheit zugleich ausdrücken; es ist ein tiefsinniges Epigramm.

Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten!

Willst du dich am Ganzen erquicken,
So mufst du das Ganze im Kleinsten erblicken.

Solche, wie die zahllosen ähnlichen Sprüche GOETHES und anderer zeigen uns Beispiele tiefsinniger Epigramme. Bei ihnen sehen wir deutlich alle Momente der epigrammatischen Gedankenlyrik: den Einfall, den Anteil des Gemütes, die besondere Stimmung; sie scheiden sich von den übrigen Epigrammen durch die Art des Einfalls. Nach den Stoffgebieten dürfen wir sie nicht scheiden, denn ihr Charakter bleibt immer derselbe, mag ihr Stoff noch so sehr verschieden sein. Das Gewöhnlichste, das Alltäglichste kann den Dichter zu einem tiefsinnigen Einfall anregen, nicht der Stoff, sondern der Dichter, nicht das äufsere, sondern das innere Erlebnis ist mafsgebend. Wie KLOPSTOCK das Epigramm zeichnet (XII. S. 185):

Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;
Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe;
Ist manchmal auch, (die Griechen liebten's so)
Ein klein Gemäld, ein Strahl, gesandt
Zum brennen nicht, nur zum erleuchten.

B. Der Gedanke.

Der erste Stoff kommt aus Gottes Hand,
Draus spinnt seine Fäden der Verstand;
Doch soll das Gespinnst dir Nutzen geben,
Mufs neu das Gemüth es zu Stoff verweben.

Grillparzer.

Die eigentliche Gedankenlyrik zerfällt nun nach dem Charakter des Gedankens und dem Anteile des Gemütes in die Lyrik des Sinnens, der Begeisterung und des Unwillens. Wenn durch ein äufseres Erlebnis die Gedankenthätigkeit des Dichters in Schwingung versetzt wird, mufs das Gemüt mitschwingen, damit seiner Phantasie ein poetischer Keim zugeführt werden könne; nun macht es einen Unterschied der lyrischen Gattung, je nachdem der Gemütsanteil sich äufsert, oder mit anderen Worten, je nachdem die innere Wandlung des Gedankens sich vollzieht.

Ist der Dichter vom Gedankenerlebnis ergriffen, dann wird ihm eine betrachtende Stimmung eigen sein, etwas Still-lauschendes, Insichgekehrtes überkommt ihn, er beschaut sich nach innen, wie ein schönes Wort von Hebbels Frau lautet. Wir pflegen diesen Zustand Sinnen oder Nachsinnen zu nennen, wohl auch vom Sichversenken zu sprechen. Ein Gedankengedicht, welches aus einem solchen Prozesse hervorgeht, mufs der sinnenden Lyrik beigezählt werden. Oder aber der Dichter ist vom Gedankenerlebnis entflammt, hingerissen, mächtig erregt, aus sich selbst gehoben; während ihn der Gedanke früher zu stiller Einkehr nötigte, hebt er ihn hier aus sich heraus, mächtig, ungestüm. Dieser Zustand heifst Begeisterung, und ein lyrisches Gedicht, aus diesem Prozesse heraus entstanden, gehört zur Lyrik der Begeisterung. Oder endlich der Dichter ist vom Gedankenerlebnis gepeinigt, er vermag sein Unlustgefühl nicht zu unterdrücken; die Gedanken streiten in ihm und lassen ihn nicht zur Ruhe kommen; er sieht Widersprüche, die er nicht zu lösen vermag; es überfällt ihn Unwille, Schmerz, Jammer, Empörung. Wir bezeichnen diesen Zustand als Unwillen, und rechnen ein Gedicht dieser Art zur Lyrik des

Unwillens. Innerhalb dieser drei Gattungen vermögen wir nach dem Grade des geschilderten Zustandes noch weiter zu scheiden.

a. Die sinnende Lyrik.

Der sinnenden Lyrik ist eigen, dafs „der Gedanke von der Wärme des Gefühls getragen" wird, wie Uhland schön sagt (Holland S. 98 ff.); der Gedanke wird in einer zarten Stimmung als Gedichtkeim aufgenommen. Ihr Charakter ist beschaulich, mild; gleichmäfsige Ruhe, etwas anmutig Bescheidenes, Trauliches, Heimliches, etwas Gedämpftes, Weiches, Nachgiebiges, Lauschiges ist ihr eigen. Wir vermögen das Besondere der sinnenden Lyrik nicht besser zu bezeichnen als durch ein Wort aus Leopold Schefers Tagebüchern (vgl. Emil Brennings Monographie 1884 S. 106): „Es ist alles so innerlich in der Welt, eines aus dem anderen wachsend, wie im dunkeln heiligen Mutterschofs . . . . . alles so innerlich, still, heimlich, heilig und vergessend und bleibend." Schefer beschreibt einmal (ebenda S. 67 f.) die „Momente der Erzeugung von Kunstwerken" und sagt: „Ich war still, einsam, abgesondert, ruhig, ganz von meinem Gegenstand ergriffen, hingerissen und verhielt mich nur leidend. Ich sitze dann wie entseelt da, ganz gespannt, höre wie einem Gotte zu, der mir Gedanken und Melodien zuflüstert." Schon die alten Mystiker kannten diesen Zustand innerer Beschauung.

Wir müssen zuerst unterscheiden die tiefsinnige Lyrik, welche hervorgeht aus dem liebevollen Versenken in die Tiefen eines Problems; man denke an Shelley, Leopardi, an Schillersche Gedichte, wie „Die vier Weltalter". So lautet Shelleys Gedicht „Wechsel" in Strodtmanns Übersetzung:

Wir gleichen Wolken, die den Mond verhüllen;
Wie blinkend sie in rastlos ziehnder Jagd
Mit streifigem Licht die Dunkelheit erfüllen,
Doch bald auf ewig schwinden in die Nacht!

Dem Saitenspiele auch, verstimmt, verschollen,
Dem jeder Wind entlocket andren Ton,
Und dem beim nächsten Hauche nie entquollen
Derselbe Klang, der eben ihm entflohn.

Wir ruhn — ein Traum kann unsern Schlaf vernichten;
Wir wachen — Ein Gedanke trübt den Tag;
Wir fühlen, lachen, weinen, denken, dichten,
In Weh und Jubel bebt des Herzens Schlag: —

Es bleibt sich gleich! — Der Freude wie den Sorgen
Ist stets zum Flug die Schwinge ausgespannt;
Des Menschen Gestern gleichet nie dem Morgen
Und nichts als nur der Wechsel hat Bestand.

Dem Gedichte liegt ein Gedankenerlebnis zu Grunde, das in tiefsinniger Betrachtung zurechtgelegt wurde. Viele Gedankengedichte Hebbels zeigen denselben Charakter.

Anders ist die sinnige Lyrik, welche sich am meisten der Gefühlslyrik nähert; dazu gehört ein grofser Teil der Gedankenlyrik von Mörike, vieles von Uhland und Justinus Kerner. Endlich darf zur sinnenden Lyrik die Elegie gerechnet werden.

b. Die Lyrik der Begeisterung.

Es bedarf nicht erst der Begründung, dafs die Lyrik der Begeisterung als eine Unterabteilung der Gedankenlyrik dargestellt wird; soweit wir diese Gattung verfolgen können, liegt ihr immer ein Gedankenerlebnis zu Grund; nur wird der Gedanke durch die Begeisterung innig mit Gefühl umhüllt. Der Gattung eignet Bewegung, Erregung, schwungvolles Hingerissensein, etwas Angespannt-energisches, Erhaben-bedeutendes, Gewaltiges, etwas Lautes, Nachdrückliches, Starkes. Ist die Begeisterung ruhiger, geklärter und gefafster, so entsteht die Ode; nimmt die Begeisterung mehr den Charakter bewundernden Aufschwungs, staunenden Entzückens, freudiger Erhebung an, dann entsteht die Hymne; steigert sich endlich die Begeisterung bis zu überschäumender, trunkener Verzückung, so entsteht die Dithyrambe.

Von der Antike bis zum heutigen Tage haben diese Dichtungen ihre Weise gleichmäfsig erhalten, sie sind so feststehend, dafs von einer Untersuchung ihres Wesens abgesehen werden darf. Interessant ist ein Lyriker wie Geibel; er stellt meist Gefühlserlebnisse dar; wo er Gedankenerlebnisse verwertet, taucht sogleich eine der antikisierenden Gattungen auf, welche eben erwähnt wurden.

c. Die Lyrik des Unwillens.

Die Lyrik des Unwillens geht hervor aus der Erkenntnis des Zwiespaltes zwischen den thatsächlichen Verhältnissen und dem Ideale; dies ist natürlich ein Gedankenprozefs, welchem sich jedoch in starker Weise das Gefühl beimischt. Äufsern kann sich der Unwille sowohl im Tadel als im Spott; in jenem Falle wird

das Falsche direkt klargelegt, in diesem dagegen indirekt; wir unterscheiden darnach Rügelieder und Spottlieder oder satirische Lyrik. In beiden Fällen ist der Dichter von der Hoffnung getragen, dafs sich die Verhältnisse noch zum Guten wenden können. Bleibt ihm diese Hoffnung und Zuversicht nicht, dann steigert sich sein Unwille zur Verzweiflung, und es entsteht eine Lyrik der Verzweiflung, welche wohl auch pessimistische genannt wird. Löst sich dagegen der Unwille des Dichters im Subjekte zu halber Behaglichkeit auf, überwiegt die Hoffnung und bleibt nur das Gefühl einer gewissen Unvollkommenheit, welche mit Bedauern und Schmerz, aber ohne Ärger und Groll betrachtet wird, dann äufsert sich der Humor, es entsteht die humoristische Lyrik.

Damit haben wir die verschiedenen Arten der Gedankenlyrik kennen lernen, wie sie sich innerhalb der beiden Möglichkeiten des Einfalls und des Gedankens gliedern. Es ergaben sich uns innerhalb der Lyrik des Einfalls oder

der epigrammatischen Lyrik:

Art des Einfalls:	a. witzig.	b. boshaft.	c. sinnig.	d. tiefsinnig.
1. Epigramm	witziges Epigramm	boshaftes Epigramm	sinniges Epigramm	tiefsinniges Epigramm
2. Spruch	witziger Spruch	boshafter Spruch	sinniger Spruch	tiefsinniger Spruch
3. Gnome	witzige Gnome	boshafte Gnome	sinnige Gnome	tiefsinnige Gnome

Innerhalb der eigentlichen Lyrik des Gedankens:

a. sinnende: ..... 1. tiefsinnige,
2. sinnige,
3. elegische (Elegie).

b. Begeisterung:. 1. Ode,
2. Hymne,
3. Dithyrambe.

c. Unwillen: ...... 1. tadelnd (Rügelyrik),
2. satirisch,
3. verzweifelnd (pessimistische Lyrik),
4. humoristisch.

Von allen diesen Gattungen gilt wie von den aus Gefühlserlebnissen hervorgegangenen Alles, was sich im Folgenden einzeln ergeben wird. Die Art des lyrischen Gedichtes macht die Entstehung eines solchen nicht anders.

---

5. Indirektes Erlebnis.

Diese Worte sind nicht alle in Sachsen,
Noch auf meinem eignen Mist gewachsen.
Doch was für Samen die Fremde bringt,
Erzog ich im Lande gut gedüngt.

Goethe.

In den bisher beobachteten Fällen hat das Erlebnis direkt gewirkt, das heifst, es hat in die Phantasie des Dichters einen Keim gelegt, welchen er dann bebrütete; es ist nun aber auch möglich, dafs der Dichter einen schon fertigen Keim aufnimmt, welchen er nur ausgestaltet, so bebrütet wie die Henne das Entenei. Auch dies ist ein Erlebnis, nur ein indirektes, denn gewifs wird der Dichter vermöge seiner Eigenart dieses Erlernte weiter- und umgestalten. „Ein echtes Talent," so hatte Hebbel an sich selbst erfahren (Tagebücher II. S.67), „ist die innerste Lebensader dessen, der es besitzt, alles, Lust wie Leid, geht in sie hinein und verwandelt sich in ihr zu rotem oder schwarzem Blut." Es bleibt richtig, was Hebbel kurz vorher notiert hat: „Man kann kein Blut in sich hinein trinken, sondern der Organismus mufs sich das Blut aus den Nahrungsmitteln bereiten. Eben so wenig kann man sich im höchsten Sein [1] fremde Erfahrung aneignen, sondern man mufs sie selbst machen." Aber wenn wir Blut in uns aufnehmen, so mufs unser Organismus daraus erst wieder wie aus jeder andern Nahrung sein Blut bereiten; gerade so wird sich der echte Dichter fremde Erfahrung aneignen.

Charakteristisch für das indirekte Erlebnis ist, dafs sich der Dichter auf irgend eine Weise das direkte Erlebnis eines anderen zu nutze macht, welches er sich durch geistige Thätigkeit, durch das, was wir allgemein Lernen nennen, nahe gebracht hat. Bei den Gedichten, welche wir ins Auge fassen wollen, steckt das

[1] So steht gedruckt, es soll wohl „Sinn" heifsen? Solche Verlesungen sind einige Male anzunehmen.

Erlernte nicht in Technik und Form, sondern im Urgrunde des Gedichtes. Dafs damit kein Vorwurf für den Dichter ausgesprochen ist, mag ein Beispiel lehren [1].

Wir wissen, dafs ein Volkslied existiert hat, welches GOETHE zu seinem „Heidenröslein" begeisterte. Leider kennen wir GOETHES Original nicht, aber ein Lied in dem Liederbuche des Buchdruckers PAUL VON DER AELST aus dem Jahre 1602, welches diesem Originale vielleicht ähnlich war (UHLAND. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder I. S. 111 vgl. HERMANN DUNGER. Archiv für Litteraturgeschichte X. S. 193 ff.). Wir müssen bei diesem Gedichte verweilen, da gewifs GOETHES „Heidenröslein" zu den Perlen seiner Lyrik zählt, ein indirektes Erlebnis hat und doch echt GOETHEsch ist. Deshalb kann uns der Raum nicht leid thun.

1. *Sie gleicht wol einem Rosenstock,*
drumb gliebt sie mir im herzen,
sie tregt auch einen roten rock,
kan züchtig, freundlich scherzen,
sie blüet wie ein röselein,
die bäcklein wie das mündelein;
liebstu mich, so lieb ich dich,
röslein auf der heiden!

2. *Der die röslein wirt brechen ab,*
röslein auf der heiden,
das wirt wol tun ein junger knab,
züchtig, fein bescheiden,
so sten die steglein auch allein,
der lieb got weifs wol wen ich mein:
sie ist so grecht von gutem gschlecht,
von ehren hoch geboren.

3. *Wann mich das mägdlein nit mer will,*
röslein auf der heiden,
so will ich weichen in der still
und mich von ir tun scheiden,
so will ich sie auch faren lan
und will ein anders nemen an,
ein schöns, ein jungs, ein reichs, ein frums,
röslein auf der heiden!

4. *Das röslein das mir werden mufs,*
röslein auf der heiden,
das hat mir tretten auf den fufs
und gschah mir doch nicht leide;
sie gliebet mir im herzen wol,
in eren ich sie lieben sol,
bschert gott glück, gets nicht zurück,
röslein auf der heiden!

---

[1] Schon bei den Griechen lehnten sich die Lyriker gern an ein früheres Dichterwort oder einen alten Spruch an, wofür BERGK (II. S. 105 Anm. 4) eine Reihe von Beispielen anführt.

> 5. *Behüt dich gott, mein herzigs herz,*
> *röslein auf der heiden!*
> *es ist fürwar mit mir kein scherz,*
> *ich kan nicht langer beiten,*
> *du komst mir nicht aufs meinem sinn*
> *dieweil ich hab das leben inn;*
> *gedenk an mich wie ich an dich,*
> *röslein auf der heiden!*
>
> 6. *Beut mir her deinen roten mund,*
> *röslein auf der heiden,*
> *ein kufs gib mir auss herzensgrund,*
> *so stet mein herz in freuden!*
> *behüt dich gott zu ieder zeit,*
> *all stund und wie es sich begeit;*
> *küfs du mich, so küfs ich dich,*
> *röslein auf der heiden!*
>
> 7. *Wer ist, der uns diss liedlein macht,*
> *röslein auf der heiden?*
> *das hat getan ein junger knecht*
> *als er von ir wolt scheiden;*
> *zu tausend hundert guter nacht*
> *hat er das liedlein wol gemacht;*
> *behüt sie gott on allen spott,*
> *röslein auf der heiden.*

Dafs dieses Gedicht keinesfalls, wie Dunger anzunehmen geneigt ist (a. a. O. S. 204), die direkte Vorlage Goethes gewesen sein kann, das springt trotz aller Ähnlichkeit in die Augen; es mufs ein Lied gegeben haben, welches noch viel genauer mit dem „Heidenröslein" übereinstimmte, leider entzieht es sich bislang noch immer unserer Kenntnis. Für die Existenz dieses Liedes spricht nicht nur eine Strophe, wie die folgende aus einem fliegenden Blatte von 1601 entnommene (vgl. Hoffmann von Fallersleben. „Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1844. S. 26):

> *Ich seh auf breiter Heide*
> *Gar manches Blümlein stan;*
> *Sie sind gar wol bekleidet,*
> *Grofs Freud hab ich daran.*
> *Du übertriffst sie weit*
> *Mit all deiner Schönheit.*
> *Kannst du mein eigen werden,*
> *So wird mein Herz erfreut.*

Das Lied wird geradezu erwiesen durch eine Äufserung des Feldsberger katholischen Pfarrers Christoph Andreas Fischer, welcher in seinem Werke „Von der Wiedertauffer verfluchten Ursprung etc.", 1603 in Bruck an der Thaya gedruckt (vgl. Loserth. „Zur Geschichte der Wiedertäufer in Mähren". Cottasche Zeitschrift

für allgem. Geschichte. 1884. I. S. 449) sagt: „Von Euren halsstörrigen Brüdern, die entweder gehenkt oder verbrannt oder ertränkt worden, habt Ihr Liedlein gedichtet, welche Ihr in den Tönen gar buhlerischer und unzüchtiger Liedlein singet. Als zum Exempel: den Gesang von HANSEL SCHMIDT singet Ihr im Ton des Grafen von Rom oder des HILBRANDTS. Den andern im Ton: Ein Blümlein auf der Haiden. Den dritten im Ton: Der Wachter auf der Zinnen. Das vierte im Ton: Das Fräulein von Britannien. Vom KASPAR TAUBER ein Lied im Ton: Ich stund an einem Morgen. Item zwei Lieder, eins im Ton: Es wohnet Lieb bei Liebe. Das andere: Ach Lieb mit Leid. Sind das nicht ehrbare Lieder?“ Eine Spur dieses von FISCHER erwähnten Liedes: „Ein Blümlein auf der Haiden“ findet sich in einer Handschrift geistlicher Gesänge, welche ich besitze (vgl. Anzeiger für deutsches Altertum VIII. S. 265 f.); sie wurde „Zu Einem glückseeligen gesunden Newen Jahr 1708“ dem Pfarrer zu St. Nicola bei Villach JACOB GEIGER gewidmet; ein Osterlied (S. 199 f.) beginnt:

Das Blimlein auff der Heyden,
Dos mog woll Jessus Sein,
Dorumb throg ich gross Leyde,
wolt gernen bey ihn sein,
gern wolt ich olles Lossen stohn,
wolt hier die welt verlossen,
wolt fohren die Enge strossen,
wolt iber die Heydten aufs gien.

2.

Die Heyden die ich meine,
ist eine der andern nit gleich,
Sie ist nit hier auf Erden,
sie ist in Himelreich,
dorinne steht ein Plumen,
gibt uns den Lichten schein,
wolt got Soll sie mir werden,
Dorum so gib ich gernen,
Dofs Junge frische Leben mein. u. s. w.

Ja man könnte auch ein Lied „Der grofse Kürrstag“ (S. 217 f.) anführen:

Weifs Mir ein Pliemlein ist hibsch und fein,
es thuet mir woll gefollen,
es Ligt mir in den Herzen mein,
dos Pliemlein
Vor andtern Pliemelein ollen.

2.

Dofs Pliemelein ist dos götliche Wort,
Dos unfs got hot gegeben,
es Leithet unfs durch die Enge Port,
Jo hier undt dort,
woll in dofs Ewige lebn, u. s. w.

So viel steht nach dem Angeführten fest, dafs ein Volkslied in einer nicht mehr genau rekonstruierbaren Form GOETHE zu dem Liede begeisterte, welches uns in zwei Fassungen vorliegt; ich stelle sie, wie DUNGER o. a. O. S. 195 f., nebeneinander:

Es sah' ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden!
Sah, es war so frisch und schön
Und blieb stehn, es anzusehn,
Und stand in süfsen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

Der Knabe sprach: „Ich breche Dich
Röslein auf der Heiden!“
Das Röslein sprach: „Ich steche Dich,
Dafs Du ewig denkst an mich,
Dafs ichs nicht will leiden.“
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

Doch der wilde Knabe brach
Das Röslein auf der Heiden;
Das Röslein wehrte sich und stach,
Aber es vergafs darnach
Beym Genufs das Leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,
Dafs du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr (ihm) doch kein Weh und Ach,
Mufste (Mufst') es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Wenn wir beide Fassungen mit einander und mit der alten Gestalt von 1602 vergleichen, so sehen wir deutlich, dafs GOETHE je später je schärfer das Gedicht symbolisch machte, alles wegliefs und änderte, was aus der Rolle fällt; in der Schlufsredaktion ist der Ton ganz einheitlich, auch nicht durch éin Wort verrät der Dichter, das Röslein sei ein Mädchen. Das Gedicht ist ein so echter GOETHE, dafs nur Mifsverstand und Pedanterie oder bewufstes Übelwollen und Effekthascherei sein Eigentumsrecht bestreiten können. Freilich, geleugnet kann nicht werden, dafs diesem Gedichte kein direktes Erlebnis zu Grunde liegt, sondern ein indirektes, erlerntes. Dafs es GOETHE jedoch symbolisch machte, dafs er es in Reinheit ausführte, wie ein direktes Erlebnis, beweist die Berechtigung, beide möglichen Erlebnisse einander gleichzusetzen.

Mit diesem Gedichte hat GOETHE nun etwas Neues gefunden, das sich seine Nachfolger nicht mehr entgehen lassen; entweder die Geliebte wird mit dem Heideröslein verglichen oder die Allegorie wird festgehalten und weitergeführt. Hier ist der fertige Keim zu einem Gedichte, welcher von den Nachahmern GOETHES aufgenommen wird; je nach dem gröfseren oder geringeren Talente des Dichters ist die Ähnlichkeit mit GOETHE geringer oder gröfser, das heifst, ist die innere Arbeit des Dichters bedeutender oder verschwindender. Ich greife aus der Sammlung „Rosenlieder" der Gräfin PROKESCH-OSTEN (FRIEDERIKE GOSSMANN) Einiges heraus (Wien 1875). Wie ist etwa das von ROBERT FRANZ so herrlich komponierte Lied von WILHELM OSTERWALD (S. 176) ohne unser Gedicht denkbar:

In dem Dornbusch
Blüht ein Röslein,
Ist ein' Lust es anzuseh'n!
Wollt es pflücken,
Mich zu schmücken,
Doch der Dorn läfst's nicht gescheh'n.

Sang ein Vöglein
In den Lüften,
Klang der Sang tief in's Gemüth:
„Willst du brechen,
Lafs dich stechen,
Ohne Dorn kein Röslein blüht".

Lieber Schatz, sei
Wieder gut mir,
Lieber Schatz, leg ab dein'n Zorn:
Immer Schmollen,
Immer Grollen —
Für ein' Ros' wär's zu viel Dorn.

Der Schlufs giebt dem Gedichte eine neue Wendung, es ist ein Trotzliedchen volkstümlicher Art, Natureingang und Liebesgedanke; allein würde wohl OSTERWALD bei all seinem ausgegesprochenen Talent ohne GOETHES Heidenröslein zu dem Natureingange gekommen sein? Kaum! Seinem Gedichte liegt ein indirektes Erlebnis zu Grunde, nur hat er es in seiner Weise verarbeitet und gestaltet, das indirekte Erlebnis wirkte auf seine Phantasie gerade so wie ein direktes.

Auch das Gedicht von THEODOR APEL (Rosenlieder S. 6) lehnt sich an:

Ich kenn' ein wildes Röschen,
Das blüht so roth im Dornenstrauch,
Das lockt so lieb mit süfsem Hauch,
Das sucht mit scharfen Spitzen
Oft mir die Hand zu ritzen —
Das Blut ist kaum zu stillen.
Doch um der Rose willen
Lieb' ich die Dornen auch.

Und hat sie mich gestochen,
Dann blickt sie mich so freundlich an,
Als hätt' sie mir nicht weh gethan;
Und schaut' ich noch so wilde —
Sie duftet lieblich milde.
Zuletzt, was will ich machen?
Ich mufs von Herzen lachen
Und bleib' ihr zugethan.

Apel ist unzweifelhaft von Goethe zu seinem Gedichte angeregt; es ist ihm übrigens nicht gelungen, das Motiv rein durchzuführen, welches vielmehr mit geringer Änderung zweimal wiederholt wird. Auch klafft eine Lücke, denn einmal ist das wilde Röschen wirklich eine Blume, sogleich dann die Geliebte, von der freilich gesagt wird: „Sie duftet lieblich milde.“ Hier zeigt sich schon sehr deutlich die Gefahr des indirekten Erlebnisses; wir werden davon noch bei der Betrachtung der konventionellen Lyrik zu reden haben (vgl. unten S. 228 ff.).

Um zu zeigen, wie man früher, vor dem Heidenröslein ein solches Motiv behandelte, citiere ich das Gedicht von Uz „Die Rose“ (Biel 1772. I. S. 85):

Der Frühling wird nun bald entweichen:
Die Sonne färbt sein Angesicht:
Er schmachtet unter welken Sträuchen;
Und findet seinen Zephyr nicht.

Er hinterläfst uns, da er fliehet,
Das Wunder seiner Lieblichkeit:
Die Rose, die in Purpur blühet,
Verherrlicht seine letzte Zeit.

Du, Rose, sollst mein Haupt umkränzen:
Dich lieben Venus und ihr Sohn.
Kaum seh ich dich im Busche glänzen,
So wallt mein Blut, so brenn ich schon.

Ich fühl ein jugendlich Verlangen,
Ein blühend Mädchen hier zu sehn,
Um dessen rosenvolle Wangen
Die jungen Weste süfser wehn.

Auch Uz denkt bei der Rose an ein blühendes Mädchen, aber er spricht noch nicht von der Geliebten als dem Röslein. Auch Gerstenberg (Vermischte Schriften. Altona 1815 II. S. 176) kennt das Motiv noch nicht, obgleich er der Dornen gedenkt:

Ein Erstlingsröschen! ei! Mit dir
Soll traun! sich gleich Nanettchen schmücken;
Mit Blatt und Zweig will ich dich ihr,
Lautjubelnd, an den Busen drücken.

Dann sprech' ich: „Nettchen, liebst du mich?
Sieh, was der Lenz dir itzt schon weihet!
Sieh, wie das stolze Röschen sich
Des schönern Betts am Busen freuet!“

Doch untersteht ein Jüngling sich,
Ihr da dich räubrisch abzubrechen,
Dann sei ganz Dorn! Dann räche mich!
Dann mufst du ihn gewaltsam stechen!

Doch wenn in meines Mädchens Brust
Nach mir sich leise Wünsche regen:
O die geliebte zarte Brust!
Dann hauch' ihr süfsern Duft entgegen.

Nach diesen Proben vergleiche man nun noch eines der anmutigen Lieder von Osterwald (Rosenlieder S. 175):

Dornröschen schlägt zum ersten Mal
Die Augen auf nach langer Ruh'
Und schauet bräutlich um im Thal:
Doch fallen bald der Kleinen
Im Weinen
Die müden Augen wieder zu.

Und wie sie weint im schweren Traum,
Naht sich der Lenz, ihr Buhle traut,
Und küfst sie wach, sie weifs es kaum:
Von seinem Kufs durchglühet
Erblühet
Zu neuer Pracht die junge Braut.

Nun freue dich der kurzen Lust
Und sei dem schönen Buhlen hold,
An seinem Kufs du sterben mufst!
Wie leide dir geschehe,
Wie wehe,
Du selbst hast Weh und Leid gewollt.

Mufs man nicht an das Goethesche Gedicht denken? liegt nicht unbewufst im Dichter die Erinnerung an das Heidenröslein? Aufbau und Schlufswendung zeugen für Osterwalds Quelle, trotzdem ist sein Gedicht durchaus originell. Ich könnte der Rosenliedersammlung noch die Gedichte von Leander Wetzer (S. 316 f.), Ludwig Bowitsch (S. 18), Gustav Pfarrius (S. 178 f.), August Schnezler (S. 254 f.), Julius Sturm (S. 276), Ludwig Dill (S. 31), Karl August Meyer (S. 139 f.) entnehmen und an allen die Einwirkung Goethes zeigen, damit liefsen sich dann zwei Lieder von Robert Burns (übersetzt von L. G. Silbergleit. Reclam S. 25 und S. 127) kontrastieren. Doch am Angeführten genügt es wohl; wir sehen den Einflufs Goethes, aber zugleich die gröfsere oder kleinere Selbständigkeit der einzelnen Dichter.

Damit ist nun nicht gesagt, dafs ein Erlerntes, das Zeitigen eines indirekten Erlebnisses verwerflich und das Charakteristikon der Talentlosigkeit sei. Denn sehr häufig ist mit dem éinen Gedichte, welches so wie Goethes Heidenröslein weiterwirkt, eine Erweiterung des lyrischen Gebietes entdeckt; es wäre widersinnig, wenn sich die Dichter diese Erweiterung entgehen liefsen. So

wurde erst allmählich das landschaftliche Gedicht gefunden; hier ist es dann nicht ein Specielles, sondern eine Art, welche gelernt wird. So wurde zum Beispiel im Verlaufe von etwa 1770—1812 das Volkslied neu entdeckt, und das Erlernte steckt nun etwa bei Uhland in einer Masse von Vorstellungen, Situationen und Motiven, ja in reichem Detail, in Dingen also, welche wir typisch nennen. Das Erlernte, das indirekte Erlebnis wirkt nicht anders, als ein anderes Erlebnis. Der echte Dichter, und nur von ihm kann die Rede sein, wenn man dichterisches Schaffen erforschen will, wird das indirekte Erlebnis nur als den Anstofs zu eigener Gestaltung benutzen. So hört man es manchen Gedichten Uhlands an, dafs sie von Goethe angeregt sind, ohne dafs dabei Form oder Sprache direkt nachgeahmt wäre; das von Goethe Gefundene wirkt nur weiter, gleich als keimte auf dem alten Keim ein neuer (vgl. Sintenis in Fleckeisens Jahrbüchern 106, 309 ff.). Wir wissen, wie Uhlands Dichtung auf Hebbel epochemachend wirkte, trotzdem wahrt Hebbel seine eigene Art und gleicht seinem Muster nicht.

Ja es kann der Fall eintreten, dafs ein solcher echter lyrischer Keim erst als indirektes Erlebnis zu voller Entfaltung gedeiht. Derjenige z. B., welcher ein direktes Gefühls- oder Gedankenerlebnis in einen Keim verwandelte, war nicht im Stande, den Keim genügend zu bebrüten: sein Gedicht ist eine Mifsgeburt; der bessere Dichter nimmt den Keim auf und gestaltet ein vollendetes Gedicht daraus.

Im Sommersemester 1830 hat der Stud. theol. Wagner von Lauffenberg ein Sonett Uhland zur Beurteilung vorgelegt, in welchem die Freiheit mit einer Alpenrose verglichen wird. Dadurch angeregt entwirft Uhland am 3. Juni 1830 selbst ein, freilich nicht in Versen ausgeführtes Gedicht, in welchem er diesen Keim erst zeitigt (Holland S. 23 f.); er spricht von der innern Freiheit des Denkens und Wollens, des Geistes und der Liebe, welche empfindlich sei wie ein Gewissen, verletzlich wie eine Alpenrose; „sie blüht nur auf den Höhen der Menschheit, dort, im reinen Elemente, gedeiht ihr jugendliches Wachstum, nicht die Stürme des Gebirges entblättern sie, aber sie welkt dahin, wenn die Hand eines Kunstgärtners sie in abgezirkelte, dumpfe Beete versetzen will.“ Der symbolische Dichter Uhland sieht in der Alpenrose nur ein Symbol; schon ist der Vergleich zum Bilde geworden, in welchem Freiheit und Alpenrose vereinigt, in einander gewachsen scheinen; ein Gedicht ist entworfen,

aber nicht vollendet; hätte nun UHLAND das Gedicht wirklich ausgeführt, so hätte das indirekte Erlebnis gewirkt, wie das direkte. Ein anderes Mal sagt UHLAND (HOLLAND S. 25), eine Wahrheit in einem eingereichten Gedichte „hätte wohl eine weitere Ausführung verdient“, und wieder entwirft er das Gedicht, wie er es sich denkt; oder S. 97 sagt er: „Diese Idee ist schön und einer reichen Entfaltung fähig“, er meint SECKENDORFF, der Verfasser habe sie nicht in voller Klarheit aufgefaſst oder nicht in solcher festgehalten, UHLAND skizziert, wie er sie behandelt hätte. Wäre nun UHLAND durch diese fremden Dichtungen angeregt worden, sie selbst zu entfalten, wir hätten unzweifelhaft seiner würdige Gedichte mit indirektem Erlebnis erhalten.

Bei gröſseren Werken ist ein solches indirektes Erlebnis gar nicht auffallend, wir können unzählige Male beobachten, wie der Dichter einen fremden Stoff aufnimmt und ihn verarbeitet; man denke nur an SCHILLERS Tell, an GRILLPARZERS Sappho in ihrem Verhältnisse zur *Sapho* der Madame DE STAEL; LESSINGS Plan zu einem Kodrus ist veranlaſst durch CRONEGKS Drama, HEBBELS Genoveva durch Maler MÜLLERS und TIECKS Werke etc. etc. Warum sollte dies nun bei der Lyrik anders sein; ganz abgesehen vom lyrisch-epischen Gebiete kann auch reine Lyrik so entstehen.

Das 5. Gedicht aus CATULLS *Passer* lautet bekanntlich:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt:
Nobis cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
Dein mille altera, dein secunda centum,
Deinde usque altera mille, deinde centum,
Dein, cum milia multa fecerimus,
Conturbabimus illa, ne sciamus,
Aut nequis malus invidere possit,
Cum tantum sciet esse basiorum.

Zu deutsch etwa:

Laſs uns, Lesbia, leben, laſs uns lieben,
Sittenstrenger Philister Lärm und Schreien
Eines Pfenniges wert zum höchsten achten!
Sonnen können vergehn und wiederkehren,
Doch wenn einmal für uns das Licht verlöscht ist,
Eine ewige Nacht gilt's zu verschlafen!
Küsse schenke mir tausend, dann noch hundert,
Drauf ein anderes tausend, wieder hundert,

Endlich abermals tausend, dann noch hundert;
Dann, wenn vielemal tausend wir getauschet,
Schnell die Zahlen verwirrt, daſs wir's nicht wissen,
Noch ein anderer uns beneid', ein Schlechter,
Falls er wüſst', daſs so groſs die Zahl der Küsse.

Nun höre man das Lied Lessings (Hempel I. S. 67) „Die Küsse“:

Der Neid, o Kind,
Zählt unsre Küsse;
Drum küſs' geschwind
Ein Tausend Küsse;
Geschwind du mich,
Geschwind ich dich!
Geschwind, geschwind,
O Laura, küsse
Manch Tausend Küsse,
Damit er sich
Verzählen müsse.

Unzweifelhaft hat „der anakreontische Freund“ aus Catulls Gedichtchen den Anlaſs zu seinem Liede genommen, das Erlebnis ist für dieses Lied also kein direktes. Sollen wir aber diese Laura wirklich als eine bloſse Erdichtung ansehen? dürfen wir nicht an die Jungfer Lorenzin denken und annehmen, Lessing habe mit ihr einmal Küsse getauscht? Trotz dem indirekten Erlebnis bleibt aber das Lessingsche Gedicht ein ganz allerliebstes neckisches Liebesliedchen, so echt Lessingisch als nur eine der „Kleinigkeiten“.

Wir werden bei Lenau, bei Gaudy solchen indirekten Erlebnissen noch begegnen, und sehen hier nur deshalb von ihnen ab, weil wir sie zur Erhellung anderer Punkte bedürfen. Goethe sagt einmal in den Sprüchen (No. 539): „Die originalsten Autoren der neuesten Zeit sind es nicht deswegen, weil sie etwas Neues hervorbringen, sondern allein, weil sie fähig sind, dergleichen Dinge zu sagen, als wenn sie vorher niemals wären gesagt gewesen“, und er fährt fort (No. 540): „Daher ist das schönste Zeichen der Originalität, wenn man einen empfangenen Gedanken dergestalt fruchtbar zu entwickeln weiſs, daſs Niemand leicht, wie viel in ihm verborgen liege, gefunden hätte“. Was Goethe so allgemein ausspricht, können wir auch auf das Gebiet der Lyrik einschränken. In seinen Ottaven: „Urworte. Orphisch“ (Hempel II. S. 241 ff.) geht Goethe von einem Erlernten aus, von der orphischen Philosophie und gestaltet sie — allgemein menschlich; hier kann man von einem direkten Gedankenerlebnis sprechen;

aber in seinen „chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten“, in seinem „west-östlichen Divan“, wie zahlreich sind darin die indirekten Erlebnisse. Im Buche Suleika hat er seinen eigensten Liebesempfindungen für Marianne von Willemer Ausdruck geliehen, äufsere wie innere Form dabei aber dem Orient abgelauscht. Dort fühlt er sich zu Hause, er weilt im Orient, wie er sich einmal ausdrückt, trotzdem ist das indirekte Erlebnis zum vollen Eigentume geworden und verdient den Namen echter Lyrik. Goethe spielt keine Rolle, sucht sich nicht hinter einer Maske zu verstecken, auch wenn er sich Hatem nennt, sondern ist ganz Er.

Wir sprechen von antikisierenden Bestrebungen auch auf dem Gebiete der Lyrik und werden z. B. einen Dichter wie Hölderlin in diesem Sinne antikisierend, aber trotzdem einen echten Lyriker nennen; in dem Worte „antikisierend“ ist schon ausgesprochen, dafs er sich der Antike anschliefst, als „Schüler der Alten“ dichtet; damit bezeichnen wir aber zugleich ein indirektes Erlebnis, etwas Erlerntes. Vorstellungen, Gedanken, Gefühle, welche der Dichter nur vermöge seiner Bildung aufgenommen hat, dann aber zur Grundlage seiner Lyrik macht, sind das Erlernte seiner Lyrik Wenn Hölderlin ein Gedicht in alcäischen Strophen „An die Parzen“ richtet (Köstlin I. S. 73), so steckt das Erlernte nicht blofs in der Form, sondern Hölderlin dichtet, als wäre er ein Grieche, dabei führt er freilich seine eigensten Empfindungen aus.

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und Einen Herbst zu reinem Gesange mir,
Dafs williger mein Herz, vom süfsen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heil'ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen:

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet, Einmal
Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht.

Hier ist nicht nur die Form der Antike entnommen, auch die Vorstellungen entsprechen ganz der Antike; Hölderlin ruft — wir haben es mit gottesdienstlich-ständischer Lyrik zu thun — die Parzen an, sein Leben zu verlängern bis zur Vollendung seines Gedichtes, er meint den Empedokles; er begründet seine Bitte gleichfalls antikisierend, weil die Seele keine Ruhe finde im Orkus, welcher

im Leben ihr Recht nicht ward; sei ihm aber sein Werk gelungen, dann wolle er zufrieden im Orkus sogar auf sein Saitenspiel verzichten, denn „Ein Augenblick, gelebt im Paradiese . . . .“

Hölderlin betet um Vollendung seines Empedokles, als sei er in Griechenland geboren, das indirekte Erlebnis ist mit dem Ureigensten verknüpft worden. Er geht anders vor, als Schiller in den Göttern Griechenlands; dieser steht auf dem Standpunkte der modernen Zeit und beklagt das Schwinden der schönen Griechenwelt, seinem Gedichte liegt deshalb ein Gedankenerlebnis zu Grunde. Ohne allzugrofse Mühe liefsen sich die Vorstellungen Hölderlins auf ihre Quellen zurückführen, man denke z. B. an Horaz' Oden I. 31 und III. 30. Hölderlin nimmt Fertiges zum Keime seines Gedichtes und dies bebrütet er.

Solche Lyrik wollen wir Weiterdichtung nennen; mit diesem Ausdrucke scheint mir am besten bezeichnet, dafs hier das indirekte Erlebnis geradeso wirkt wie direktes Erlebnis, das heifst, dafs es in die Phantasie des Dichters nur den Keim legt, welchen er ausreift. Diese Weiterdichtung kann sich natürlich auf alle Gattungen der Lyrik beziehen, je nach dem das Erlernte dem einen oder dem andern Gebiet entnommen ist; sie bildet keine besondere Gattung der Lyrik; der Dichter dichtet als Mensch, der auf eine fremde Welt oder eine fremde Individualität blickt.

Weiterdichtung begegnet uns z. B. in Heines „Tragödie“ (Elster I. S. 264 f.) Wie Hüffer in seiner wichtigen Schrift „Aus dem Leben Heinrich Heines“ S. 121 ff. nachwies (vgl. Elster I. S. 492 f.), fand Heine in der „Rheinischen Flora“ vom 25. Januar 1825 folgendes, dem Volksmund nachgeschriebenes Gedicht:

Es fiel ein Reif in Frühlingsnacht
Wohl über die schönen Blaublümelein,
Sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatt' ein Mägdlein lieb;
Sie flohen gar heimlich von Hause fort,
Es wufst' weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,
Sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
Sie sind verdorben, gestorben.

Auf ihrem Grab blau Blümlein blühn,
Umschlingen sich zart, wie sie im Grab,
Der Reif sie nicht welket, nicht dörret.

Dieses Volkslied nahm Heine nun als fertigen Keim in seine Phantasie hinüber, allein er begnügte sich nicht dabei, sondern

dichtete das Lied weiter. Ganz deutlich erwächst aus der letzten Strophe des Volksliedes das dritte Gedicht seiner „Tragödie“:

Auf ihrem Grab, da steht eine Linde,
Drin pfeifen die Vögel und Abendwinde,
Und drunter sitzt auf dem grünen Platz
Der Müllersknecht mit seinem Schatz.

Die Winde, die wehen so lind und so schaurig,
Die Vögel, die singen so süfs und so traurig,
Die schwatzenden Buhlen, die werden stumm,
Sie weinen und wissen selbst nicht warum.

Aus dem Volksliede läfst er nun diese letzte Strophe fort, retouchiert das Übrige leise, und dichtet noch den Eingang hinzu, das Lied des werbenden Jünglings. Die beiden Gedichte sind undenkbar ohne das mittlere von HEINE fremdher aufgenommene, ja das dritte Gedicht bleibt ohne das Volkslied geradezu unverständlich, und so hat auch SCHUMANN die „Tragödie“ als ein kleines Drama behandelt. HEINE folgt zwar einem indirekten Erlebnisse, trotzdem mufs man die Tragödie und ganz besonders deren letzten Teil zu den herrlichsten Blüten HEINEscher Lyrik rechnen.

Gerade diesen Umstand können wir bei den besten Lyrikern ziemlich häufig beobachten. So weist ELSTER in den deutschen Litteraturdenkmalen (Heft 27 S. XX. Anm.) nach, dafs HEINES bekanntes Lied „Im wunderschönen Monat Mai“ diesen Vers mit einem Gedichte FRIEDRICH RASSMANNS teilt, das HEINE in einer Besprechung lobend hervorhob; „im übrigen berührt sich der Inhalt des Gedichtes nicht mit dem HEINEschen“. Aber auch für den Inhalt vermögen wir eine Quelle zu finden: HAGEDORN dichtete ein Triolet „Der erste May“ (Sämtliche Poetische Werke. 4. Aufl. Hamburg 1771 III. S. 85 f.); es lautet:

Der erste Tag im Monat May
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich, und gestand dir frey,
Den ersten Tag im Monat May,
Dafs dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständnifs dir gefallen;
So ist der erste Tag im May
Für mich der glücklichste von allen.

HAGEDORN gesteht nun selbst wieder: „Dieses Triolet ist durch ein französisches veranlasset worden, welches den RANCHIN zum Verfasser hat. S. *Nouveau Recueil des Epigrammatistes François, par Mr. B. L. M.* Tome II. p. 128. MENAGE nennet es *un Triolc sit joli*

qu'on peut l'appeller le Roi des Triolets, in den *Menagian.* T. II. p. 350. R. D. S. M. scheinet nicht weniger mit demselben zufrieden zu seyn. *Rien*, sagt er, *n'est plus simple, plus naif et plus tendre que ce Triolet. Avec quel bonheur tous ses Refrains ne sont-ils pas enchevêtrés les uns dans les autres? Aussi quel charme n'a-t-on pas de voir tant de Naturel au milieu de tant de difficultés?* in seinen *Réflexions sur la Poësie en général, sur l'Elogue etc.* p. 267." Dieses so hoch gepriesene Triolet hat folgenden Wortlaut (nach HAGEDORNS Citat):

Le premier jour du mois de Mai
Fut le plus beau jour de ma vie.
Le beau dessein que je formai
Le premier jour du mois de Mai!
Je vous ris et je vous aimai.
Si ce dessein vous plut, Silvie,
Le premier jour du mois de Mai
Fut le plus beau jour de ma vie.

Und nun erinnere man sich an HEINES Verse:

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Es ist wie ein noch unvollendetes Triolet. Mag aber HEINE so von zwei Seiten zu seinem Liedchen angeregt worden sein, es ist doch ganz seiner würdig, durchaus originell. Man denke noch an den Nachweis, welchen KARL HESSEL (vgl. ELSTER a. a. O. S. XXIII. Anm.) erbrachte, dafs die beiden Lieder „Die Mitternacht war kalt und stumm" und „Am Kreuzweg wird begraben" fremdher angeregt wurden. Man denke noch an HEINES Geständnis, wie sehr WILHELM MÜLLER und das Volkslied auf seine Lyrik eingewirkt haben (STRODTMANN. Briefe I. S. 274 f.) Wer erinnert sich bei dem echt HEINEschen Gedichte des Cyklus „Seraphine" No. 15 (ELSTER I. S. 231) nicht UHLANDS?

Das Meer erstrahlt im Sonnenschein,
Als ob es golden wär'.
Ihr Brüder, wenn ich sterbe,
Versenkt mich in das Meer.

Hab' immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet;
Wir waren einander gut.

Zug für Zug ist es eine Weiterdichtung des aus UHLANDS „Frühlingsruhe" (S. 36) geschöpften indirekten Erlebnisses:

O legt mich nicht ins dunkle Grab,
Nicht unter die grüne Erd' hinab!
Soll ich begraben sein,
Lieg' ich ins tiefe Gras hinein.

In Gras und Blumen lieg' ich gern,
Wenn eine Flöte tönt von fern
Und wenn hoch obenhin
Die hellen Frühlingswolken ziehn.

Wie oft hat HEINE das Motiv von der verratenden Natur in seinen Liedern behandelt, so originell und eigenartig, dafs wir diesen Zug aus seiner Lyrik gar nicht hinwegzudenken vermöchten. Ich erwähne nur ein paar dieser Gedichte; so aus dem „Neuen Frühling" das dreizehnte (ELSTER I. S. 209):

Die blauen Frühlingsaugen
Schaun aus dem Gras hervor:
Das sind die lieben Veilchen,
Die ich zum Straufs erkor.

Ich pflücke sie und denke,
Und die Gedanken all,
Die mir im Herzen seufzen
Singt laut die Nachtigall.

Ja, was ich denke, singt sie
Lautschmetternd, dafs es schallt;
Mein zärtliches Geheimnis
Weifs schon der ganze Wald.

Oder das dritte „Lied" aus den „Jungen Leiden" (I. S. 31) „Ich wandelte unter den Bäumen".

Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,
Ihr Vöglein in luftiger Höh'?
Schweigt still! wenn mein Herz es höret,
Dann thut es noch einmal so weh.

„Es kam ein Jungfräulein gegangen,
Die sang es immerfort,
Da haben wir Vöglein gefangen
Das hübsche, goldene Wort."

Das sollt ihr mir nicht erzählen,
Ihr Vöglein wunderschlau; . . . .

Man vergleiche noch das zwölfte Seraphinengedicht (I. S. 230). Und dann höre man, was NOVALIS erzählt: „Damals war Rosenblüte, so hiefs sie, dem bildschönen Hyacinth, so hiefs er, von Herzen gut, und er hatte sie lieb zum Sterben. Die andern Kinder wufsten's nicht. Ein Veilchen hatte es ihnen zuerst gesagt, die Hauskätzchen hatten es wohl gemerkt . . . . Das Veilchen hatte es der Erdbeere im Vertrauen gesagt, die sagte es ihrer Freundin, der Stachelbeere, die liefs nun das Sticheln nicht, wenn Hyacinth gegangen kam; so erfuhr's denn bald der ganze Garten und der Wald, und wenn Hyacinth ausging, so rief's von allen Seiten: Rosenblütchen ist mein Schätzchen!" . . . Niemand kann

leugnen, dafs die Ähnlichkeit keine blofs zufällige sei: Heine hat zweifellos das Märchen von Hyacinth und Rosenblütchen gekannt; ohne dafs er es vielleicht selbst wufste, folgte er dann in seinen drei genannten Liedern dem Muster von Novalis und verwertete so ein indirektes Erlebnis. Damit ist durchaus kein Tadel für Heines Talent ausgesprochen; er machte sich das Motiv so ganz zu eigen, dafs es von den direkten Erlebnissen nicht mehr zu unterscheiden ist. Selbst ausgesprochen hat er (I. S. 254):

Der Stoff, das Material des Gedichts,
Das saugt sich nicht aus dem Finger;
Kein Gott erschafft die Welt aus nichts,
So wenig wie irdische Singer.

Und von den indirekten Erlebnissen gilt die Vorschrift Goethes:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Das Erlebnis mufs erst verwertet, verarbeitet werden.

Auf mehrere Fälle von solchen indirekten Erlebnissen hat Jakob Baechtold für Heinrich Leuthold aufmerksam gemacht (Gedichte. Dritte Auflage. Frauenfeld 1884 S. XIV. f.), doch geht er meiner Ansicht nach zu weit, wenn er von Leuthold deshalb sagt, er sei „kein ursprünglicher Dichter"; auch das, was Leuthold von Anderen gelernt hat, wird so von ihm umgeprägt, dafs es von seinem Eigentume nicht mehr zu unterscheiden ist. Wir werden noch Gelegenheit haben, die Thatsache zu beobachten, dafs ein direktes Erlebnis in die Phantasie des Dichters einen Keim legt, wo er bebrütet und gestaltet, dann aber nochmals bebrütet und anders gestaltet wird, so dafs aus demselben Keime zwei verschiedene Gedichte hervorwachsen; wir werden diese Erscheinung „Weiterkeimen" nennen; sie läuft der Weiterdichtung ganz parallel. Grund für das Weiterkeimen ist gewifs unter anderem der Umstand, dafs die erste Gestalt nicht vollständig gelang und auch durch eine Umbildung nicht verbessert werden kann, sondern einer gänzlichen Neuschaffung bedarf; oder aber, dafs gleichsam die erste Gestalt den Keim nicht völlig aufbrauchte, der Rest nun aber weiterkeimt. Ganz ebenso verhält sich der echte Dichter bei der Benutzung des indirekten Erlebnisses; es wird ihm gewifs niemals einfallen, ein vollendetes Gedicht weiterzudichten: ein Mangel oder ein unbenutztes fruchtbares Motiv

wird ihn zur Weiterdichtung reizen, er wird sich also dem fremden Geschöpfe gegenüber verhalten, wie beim Weiterkeimen dem eigenen gegenüber. GOETHE müssen wir gewifs als einen „ursprünglichen Dichter“ bezeichnen, trotzdem finden wir auch bei ihm dieselbe Erscheinung.

BOISSERÉE schreibt im Tagebuche (I. S. 262): „Am 6. [August 1815] abends las mir GOETHE wieder einen Teil aus seinem Divan vor, worunter das Schönste Adam und Eva war, wie der Schöpfer sie macht und seine Freude an ihnen hat. Er legt dem Adam die Eva an die Seite und möchte dabei stehen bleiben. Ein Bildchen, eine Idylle von der schönsten, reinsten Naivetät und wieder der höchsten Gröfse; es machte mir den Eindruck wie das beste plastische Werk der Griechen.“ Gemeint ist natürlich das Gedicht (VI. S. 236):

Es ist gut.

Bei Mondeschein im Paradeis
Fand Jehovah im Schlafe tief
Adam versunken, legte leis
Zur Seit' ein Evchen, das auch entschlief.
Da lagen nun, in Erdeschranken,
Gottes zwei lieblichste Gedanken. —
Gut!!! rief er sich zum Meisterlohn,
Er ging sogar nicht gern davon.

Kein Wunder, dafs es uns berückt,
Wenn Auge frisch in Auge blickt,
Als hätten wir's so weit gebracht,
Bei dem zu sein, der uns gedacht.
Und ruft er uns, wohlan, es sei!
Nur, das beding' ich, alle zwei.
Dich halten dieser Arme Schranken,
Liebster von allen Gottes-Gedanken.

Die Quelle dieser herrlichen Parabel ist bisher nicht nachgewiesen; ich glaube, wir haben sie in folgender Fabel HERDERS zu entdecken; sie erschien als dritte der „Jüdischen Dichtungen und Fabeln“ im Teutschen Merkur vom Jahr 1781 (SUPHAN 26, S. 320 f.):

„Die Schöpfung des Mannes und des Weibes.

Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde: er schuf sie Mann und Weib. Warum trennte er die Geschlechter? Er trennte sie darum, dafs Eins nach dem Andern verlange, dafs Eins sich zum Andern sehne: denn nur wenn beyde an Herz und Seele Eins sind, und sich das Getrennte wieder vereinet, glänzet in ihnen das Urbild des Menschen, das Bild Jehovahs, in seiner ersten Schönheit.

Darum bauete Gott das Weib aus des Mannes Seite. Da er sie zu ihm führte, bewegte sich die Stäte seines Herzens, denn sie war seinem Herzen nahe gewesen. Voll Entzücken rief er: Du sollt Männin heifsen, denn du bist vom Manne genommen.

Darum wenn Jehovah einen Jüngling liebet: so giebt er ihm die Hälfte die sein war, das Gebilde seiner Brust und seines Herzens, zum Weibe. Sie werden beyde wieder zu Einem Bilde in täglich neuer jugendlicher Schönheit. Wer aber frühe nach fremden Weibern buhlet, empfängt eine fremde Hälfte. In Einem Leibe sind sie zwo verschiedne Herzen und Seelen, sie zerreifsen sich hin und her, verschmachten oder verwildern und quälen sich einander zu Tode."

Die Übereinstimmung ist augenscheinlich und steckt vor allem in der Weiterführung, welche der biblische Text gefunden hat. Gerade wenn wir diesen zum Vergleich herbeiziehen, wird uns Herders Einflufs deutlich. In Luthers Übersetzung lauten die beiden Verse 1 Mos. 2, 22 und 23: „Und Gott der Herr bauete ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm. Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinen Beinen, und Fleisch von meinem Fleische. Man wird sie Männin heifsen, darum, dafs sie vom Manne genommen ist."

Herder führt nun aus, Jehovah nahm Eva aus der Rippe des Mannes, damit Adam und Eva éins werden und in ihnen das Bild Jehovahs glänze. Dem erzählenden Teil läfst Herder einen betrachtenden folgen, in welchem von der Entstehung Adams und Evas auf das Verhältnis von Mann und Weib überhaupt geschlossen wird. Bei Goethe finden wir dieselbe Gliederung: der Erzählung vom Schaffen des Weibes folgt eine Strophe, in welcher nun von Adam und Eva zu dem Dichter und seiner Geliebten übergegangen wird. Dabei drückt Goethe den Gedanken von der Vereinigung beider in seiner Weise und doch ähnlich wie Herder aus:

Als hätten wir's so weit gebracht,
Bei dem zu sein, der uns gedacht.

Freilich spielt dann bei Goethe noch anderes herein: die hochpoetische Verknüpfung von Liebe und Tod, welche wir aus dem Prometheus-Drama kennen, dann das Motiv von Philemon und Baucis, welches er später in Faust so sinnig verwertete. Vor allem

aber ist in unserem Gedicht ein einheitliches Motiv durchgeführt: Adam und Eva werden als Gottesgedanken dargestellt und dies dann bis zum Schlusse festgehalten; wir werden diese Erscheinung im Kapitel „Inneres Wachstum" als Erweiterung, speciell Abrundung kennen lernen; GOETHE findet eine neue Pointe und erst dadurch wird das Motiv, das indirekte Erlebnis fruchtbar. Alles verschönt ein tiefsinniger Humor, so dafs wir BOISSERÉES Entzücken begreifen und teilen. Und trotzdem ist das Gedicht nur eine Weiterdichtung, hervorgegangen aus einem indirekten Erlebnis.

Etwas Ähnliches begegnet uns in einem anderen Gedichte des west-östlichen Divans, bei welchem wir etwas länger verweilen müssen, weil sich uns mehrere Ausblicke nach verschiedenen Seiten eröffnen.

In SAADIS Baumgarten findet sich folgende Parabel, welche wörtlich aus W. JONES lateinischer Übertragung ins Deutsche übersetzt (GOETHE, HEMPEL 4,191 f. Anm.) lautet:

„Ein Tröpfchen Wasser fiel aus Regenwolken *(nubibus pluviosis)* in den Strudel des brandenden Meeres; doch als es die in ungeheurem Wirbel tosenden *(in vasto vortice furentes)* Fluthen sah, stockte es erschrocken und schwieg aus Scham und seufzte in Thränen: Weh mir, o unseliger Tag, an welchem ich mehr erniedrigt bin als eine Dattelschale; obgleich ich noch gestern unter Wolken leuchtete, fühl' ich mich heute zu nichts geworden. Als der Tropfen dies demüthig sprach, erglänzte er plötzlich, denn die Gottheit, zum Lobe seiner Bescheidenheit, hüllte ihn in edles Gewand und legte ihn nieder in eine Muschel. Dort verwandelte er sich in die kostbarste Perle und glänzt jetzt in des Königs Krone."

Ganz ausschliefslich ist in dieser Parabel die Demut des Tröpfchens der Grund späterer Erhöhung, also eine Ausführung des Sprichwortes: „Wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden." Wir haben ein didaktisches Gedicht vor uns. Diese Parabel gestaltet nun HERDER (HEMPEL I. S. 29 f.) wie folgt:

Nimm, o Freundin, dieser Perlen,
Dieser Silbertropfen Band!
Denn die Göttin stiller Anmuth
Hat Dir selbst sie zuerkannt.

Als sie aus des Meeres Wellen
Wie ein Traum der Liebe stieg,
Kam demütig eine Muschel,
Die sie trug und sittsam schwieg.

Wellen hüpften um die Göttin,
Weste buhlten um sie her;
Aber die gefällig-gute
Dienerin gefiel ihr mehr.

„Womit soll ich Dich belohnen?"
Sprach sie, und vom Silberglanz
Ihrer Glieder schwamm die Muschel
Silbern schon im Wellentanz.

„Nimm den Tropfen meines Haares,
Künftig nur der Unschuld Schmuck!“
Und der Tropfen ward zur Perle
In der Muschel, die sie trug.

Ewig jetzt ein Schmuck der Unschuld.
Stiller Anmuth selbst ein Bild,
Ohne Gaukelei der Farben
In bescheidnen Reiz gehüllt,

Sehnet sie sich aus der Krone
Des Monarchen in das Band,
Das der Unschuld Haar umschlinget,
Einer Göttin Haar entwandt.

Herder hat unzweifelhaft Saadis Parabel im Sinn, es bleiben aus ihr deutlich die Verse:

Und der Tropfen ward zur Perle
In der Muschel,

es bleibt die Vorstellung von der Krone des Monarchen, es bleibt schliefslich die Vorstellung des plötzlichen Erglänzens; freilich schwimmt die Muschel silbern, nicht der Tropfen wie bei Saadi. Herder hat aber die Parabel gewendet. Die Muschel wird durch einen Tropfen aus dem Haare der Venus (vgl. Herders Gedicht „Liebe und Gegenliebe“ I, S. 30 f.) belohnt für ihre Demut und Bescheidenheit. Woher kommt diese Veränderung? Wir könnten uns denken, Herder habe bei Saadi die Einführung der Muschel für nicht genügend begründet erachtet. Warum schliefst die Gottheit den Tropfen zur Belohnung seiner Demut gerade in ein so unscheinbares Gewand, als die Muschel ist? Er sucht darum die Parabel besser zu motivieren und läfst die Muschel demütig sein und sie dann durch einen Tropfen, der zur Perle wird, belohnen. Er hat aber weiter die Gottheit, wie es bei Saadi ganz allgemein hiefs, zur „Göttin stiller Anmut“ gemacht, also das unpoetischere Allgemeine durch das poetischere Besondere ersetzt; und dadurch erreichte er einen weiteren Vorteil, denn jetzt wurde auch der Tropfen begründet: die schaumgeborene, den Wellen des Meeres entsteigende Venus streift ihn aus ihrem Haare; bei Saadi erfahren wir wieder nur: „Ein Tröpfchen Wasser fiel aus Regenwolken in die Strudel des .... Meeres“, ohne dafs dieses Herabfallen näher motiviert wäre. Herder hat sich bestrebt, das Ganze wahrscheinlicher zu machen, wenn auch sein Gedicht an einiger Unbeholfenheit leidet. Saadis Fabel ist bei ihm in folgender Weise umgestaltet: Die meerentsteigende Venus lohnt die Demut der Muschel, welche ihr als Fahrzeug dient, durch einen Tropfen aus ihrem Haar und bestimmt diese Perle zugleich als „der Unschuld Schmuck“.

Aber diese Parabel erzählt Herder nicht etwa so einfach,

sondern er giebt ihr eine Einkleidung, welche poetisch das „fabula docet“ darstellt. Die Perle ist der Unschuld Schmuck, und Lohn der bescheidenen Demut. Der Dichter reicht nun der Geliebten die Perlen und begründet das Geschenk durch die Parabel; exponierend sagt er: „dieser Perlen, dieser Silbertropfen Band“, womit er freilich nicht ganz klar auf das Folgende hindeutet; im Schlusse führt er das Kompliment durch, indem er ziemlich ungeschickt die Königskrone aus Saadis Parabel mit hereinzieht.

Herder hat die Parabel umgeformt und sie eingeschlossen in ein Liebesgedicht, dem freilich das nötige Leben fehlt. Das Erlernte sucht er neu zu gestalten: der aus Saadis Gedicht in seine Phantasie gefallene Keim wird gereift, es wird das Unnötige, die Rede des Tröpfchens, ausgeschieden, alles besser motiviert und zu einem Gelegenheitsgedichtchen verwendet. Nicht ganz glücklich will mir die Verschiebung scheinen: die Perle als Zeichen der Unschuld, statt wie bei Saadi: Lohn der Bescheidenheit.

Noch sei an das Gedicht erinnert, welches Herder gleichfalls aus Saadi übersetzt hat (Suphan 26, 400 vgl. S. 493):

Die Perle.

Hin ist unsre Nosami, die edle Perle. Der Himmel
Schuf sie aus reinestem Thau, schuf sie zur Perle der Welt.
Stille glänzete sie, doch unerkannt von den Menschen;
Darum leget sie Gott sanft in die Muschel zurück.

In dieser Grabschrift ist von Saadi das Motiv anders gewendet.

Im west-östlichen Divan eröffnet unsere Parabel das 10. Buch Mathal Nameh, es ist das „Buch der Parabeln“ (VI. S. 227):

Vom Himmel sank in wilder Meere Schauer
Ein Tropfe bangend, gräfslich schlug die Fluth.
Doch lohnte Gott bescheidnen Glaubensmuth
Und gab dem Tropfen Kraft und Dauer.
Ihn schlofs die stille Muschel ein.
Und nun, zu ew'gem Ruhm und Lohne,
Die Perle glänzt an unsers Kaisers Krone
Mit holdem Blick und mildem Schein.

Goethe hat zum Unterschied von Herder Saadi nur übertragen, es bleiben die meisten Motive, sogar das wilde Meer, die tosende Flut, der erschrockene Tropfen, das Einschliefsen in der Muschel und das Glänzen von der Kaiserkrone. Und doch hat Goethe bezeichnende Änderungen durchgeführt. Vor allem liefs er das Selbstgespräch des Tropfens weg und legte den Nachdruck auf den Glaubensmut, nicht auf die Bescheidenheit. Er läfst dem

Tropfen „Kraft und Dauer“ verleihen, so daſs er sich nicht in der Flut verliert, sondern seine Besonderheit wahrt, und deshalb wird die Perle Zier der Kaiserkrone. Also nicht mehr „zum Lobe seiner Bescheidenheit“, sondern zum Lohn seines Vertrauens wird der Tropfen eine Perle.

Habe nur inniges, festes Vertrauen,
Guten ergeht es am Ende doch gut.

Man sieht, wie GOETHE die Parabel hebt, ihr einen tieferen Gehalt verleiht. Wobei freilich nicht geleugnet werden soll, daſs er vielleicht seine Absicht deutlicher gemacht hätte, wenn das Adverb „bangend“ fortgefallen wäre, es will zu dem „Glaubensmuth“ des folgenden Verses durchaus nicht passen, oder hätte wenigstens durch einen Übergang verbunden werden sollen. „Bangend“ ist ein nicht aufgearbeiteter Rest aus SAADIS Gedicht, bei der stillen Muschel gedenkt man HERDERS, bei welchem die Muschel „sittsam schwieg“. Im Schluſsvers „Mit holdem Blick und mildem Schein“ ahnt man zwar einen Abglanz des bescheidenen Glaubensmutes, hat aber doch das Gefühl des nicht unumgänglich Notwendigen, was dem Gedichte nicht zum Lobe gereicht. So ist zwar das Gedicht nicht ganz gleichmäſsig durchgebildet, nicht völlig ausgereift, aber es lehrt uns doch in sehr einleuchtender Weise, wie GOETHE innerlich verarbeitet.

Er nimmt SAADIS Gedicht einfach herüber, er will nicht viel mehr als eine freie Übersetzung geben und doch prägt er unwillkürlich der Parabel seinen Stempel auf. Er reicht nicht der bloſsen Demut den Kranz, wie SAADI, hat er doch in seiner Ballade „Das Blümlein Wunderschön“ den Grafen sagen lassen:

Das gute Veilchen schätz' ich sehr:
Es ist so gar bescheiden
Und duftet so schön; doch brauch' ich mehr
In meinem herben Leiden . . . .

Aber er ist auch weit davon entfernt, wie HERDER der Unschuld den Preis zuzuerkennen, hat er doch den Grafen über die Lilie die Verse in den Mund gelegt:

Ich nenne mich zwar keusch und rein
Und rein von bösen Fehlen,
Doch muſs ich hier gefangen sein,
Und muſs mich einsam quälen.
Du bist mir zwar ein schönes Bild
Von mancher Jungfrau, rein und mild:
Doch weiſs ich noch was Liebers.

Ihm ist das feste Vertrauen das Wichtigste.

Ja, in der Ferne fühlt sich die Macht,
Wenn zwei sich redlich lieben;
Drum bin ich in des Kerkers Nacht
Auch noch lebendig geblieben.
Und wenn mir fast das Herze bricht,
So ruf' ich nur: Vergifs mein nicht!
Da komm' ich wieder in's Leben.

Derselbe Geist spricht uns aus der Parabel des Divans an. GOETHE hat ein erlerntes Motiv so umgestaltet, dafs seine eigenste Überzeugung dabei zu Tage tritt. Es lehrt uns dieses Beispiel, wie der Dichter auch das Fremdhergeholte, das indirekte Erlebnis zu seinem vollen Eigentum machen kann, ja dafs sich gerade hierin sein innerstes Wesen zeigt. Wozu hat denn GOETHE geändert? hätte nicht sehr gut SAADIS Fassung bleiben können? sie war ja einleuchtend und wahrscheinlich. GOETHE gestaltet um, weil er gar nicht anders kann, weil er seinem Ich einen Zwang auferlegen müfste, wenn er, SAADI entsprechend, die blofse Bescheidenheit feierte. „Nur Lumpe sind bescheiden," hatte GOETHE einmal gesagt, wie hätte er dann der Bescheidenheit so das Wort reden können. GOETHE nimmt etwas Fremdes auf, aber es wird zu seinem „eigensten Sang".

Bekanntlich hat GOETHE jedoch unsere Parabel auch wie HERDER in einem Liebesgedichte genutzt, indem er sie auf seine Suleikagedichte bezieht (VIII. Buch VI. S. 159):

Hier nun dagegen
Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juwelenem
Goldschmuck,
Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen,
Die Regentropfen Allahs.
Gereift in bescheidener Muschel.

In gewissem Sinn ist hier GOETHE noch treuer als in der Parabel des X. Buches, denn es ist vom Regentropfen die Rede, die gewaltige Brandung ist herübergenommen, freilich in anderem Zusammenhang, und im Hinblick auf den 55. Spruch (VI. S. 132, worauf auch schon VON LOEPER aufmerksam machte) des Hikmet Nameh:

„Die Fluth der Leidenschaft sie stürmt vergebens
An's unbezwungne feste Land."
Sie wirft poetische Perlen an den Strand,
Und das ist schon Gewinn des Lebens.

Hier ist das Motiv aus SAADI mit einem andern zusammengewachsen, welches, wie VON LOEPER nachweist, gleichfalls durch ein persisches Gedicht angeregt ist, aber von GOETHE ebenso frei umgestaltet wurde. SAHIR FARJABI sagt in einer Kasside (IV. S. 95 Anm.):

Und wenn das Meer auch jahrlang Wogen schlägt,
So wirft es doch ans Ufer nie die Perlen.

Diesen Einfall hat GOETHE symbolisch befruchtet, indem er der allgemeinen Sentenz die einzelne Ausnahme gegenüberstellt. Diese Vorstellung und die nach SAADI umgebildete werden nun vereinigt und das Ganze wieder symbolisch genommen. Aus Suleikas Leidenschaft sind ihm die Gedichte als Perlen an seinen verödeten Strand geworfen worden und er reiht sie nun als Halsband für Suleika auf. Er hat schon in einem anderen Gedicht „An Suleika" (VI. S. 288) gesagt:

Süfses Kind, die Perlenreihen,
Wie ich irgend nur vermochte,
Wollte traulich dir verleihen,
Als der Liebe Lampendochte.

Hier nun spricht GOETHE wie HERDER davon, dafs die von der Muschel gereiften Perlen als Schmuck für die Geliebte dienen sollen. Es sind, wie wir sehen, verschiedene Motive zu einem neuen Ganzen zusammengeschossen.

Interessant ist, dafs GOETHE zuerst nur andeutungsweise SAADIS Parabel in diesem Suleikagedichte benutzt (21. September 1815) und erst später die genauere Bearbeitung vornimmt; er hat zuerst das erlernte Motiv verarbeitet, einem neuen Ganzen eingefügt und sich so zu eigen gemacht. Viele Jahre später nimmt er das indirekte Erlebnis nochmals auf, gestaltet es noch einmal, jetzt genauer, aber doch frei, nicht mehr spielend und tändelnd wie früher, sondern sinnend, ethisch, in höherer Weise.

Nun betrachten wir noch RÜCKERTS Gedicht mit demselben Stoffe; es ist das 12. im ersten Straufs des „Liebesfrühlings" (FRIEDRICH RÜCKERTS gesammelte Poetische Werke Frankfurt a. M. 1868 I. S. 371) und lautet:

Der Himmel hat eine Thräne geweint,
Die hat sich in's Meer zu verlieren gemeint.
Die Muschel kam und schlofs sie ein;
Du sollst nun meine Perle sein.
Du sollst nicht vor den Wogen zagen,
Ich will hindurch dich ruhig tragen,
O du mein Schmerz, du meine Lust.
Du Himmelsthrän' in meiner Brust!
Gib, Himmel, dafs ich in reinem Gemüthe
Den reinsten deiner Tropfen hüte!

Vor allem bemerken wir, dafs Rückert das Fallen des Tropfens bei Saadi sehr sinnig zu motivieren sucht, indem er den Himmel eine Thräne weinen läfst. Dann nimmt er deutlicher die Goethesche Fassung auf: diese Thräne fürchtet, sich im Meer zu verlieren; aber die Muschel kommt und schliefst sie ein. . . . . Damit ist das Herübergenommene zu Ende, nichts vom Lob der Bescheidenheit, vom Schmuck der Unschuld, vom Lohn des Vertrauens, sondern eine allegorische Weiterbildung, bei welcher Rückert ganz aus der ursprünglichen Vorstellung herausfällt. Er substituiert sogleich für Perle: Geliebte, für Muschel: sich selbst, so dafs die Rede der Muschel nur durch diese Deutung verständlich wird.

Bei Rückert wird Saadis Gedicht nur zu einer Allegorie genutzt, aber charakteristisch auch wieder, dafs von Rückert das indirekte Erlebnis ganz frei gestaltet wird. Es senkt sich als Keim in seine Phantasie, wobei ihn nicht wie Herder und Goethe die Vorstellung Saadis lockt, sondern nur die Weiterbildung. Nicht als Schmuck der Geliebten, sondern als die Geliebte selbst erscheint die Perle bei ihm. Es ist ein Liebesgedicht entstanden, dem nur die nötige Konsequenz und Klarheit fehlt.

Blicken wir zurück. Das erste Erlebnis bei Saadi war die Perle, welche von der Muschel eingeschlossen ist. Das suchte Saadi parabolisch zu erklären und gestaltete sein Gedicht. Herder und Goethe folgen ihm, die Parabel erweiternd oder umbildend. Herder schliefst sie in ein Liebesgedicht ein, Goethe läfst sie in einem Liebesgedicht anklingen, und Rückert macht völlig ein Liebesgedicht daraus. Saadi hat einen Naturvorgang umgebildet: Herder, Goethe, Rückert haben den von Saadi bereits gestalteten Keim in ihrer Weise befruchtet, das indirekte Erlebnis ganz ebenso behandelt, als wenn es ein direktes gewesen wäre. Auf gleiche Art reift es in ihnen.

So können wir bei allen Dichtern das Verwerten indirekter Erlebnisse nachweisen, und es gilt Goethes Wort zu Eckermann

(III. S. 253): „Was hatte ich, wenn ich ehrlich sein wollte, das eigentlich mein war, als die Fähigkeit und Neigung, zu sehen und zu hören, zu unterscheiden und zu wählen, und das Gesehene und Gehörte mit einigem Geist zu beleben und mit einiger Geschicklichkeit wiederzugeben. Ich verdanke meine Werke keineswegs meiner eigenen Weisheit allein, sondern Tausenden von Dingen und Personen aufser mir, die mir dazu das Material boten. Es kamen Narren und Weise, helle Köpfe und bornierte, Kindheit und Jugend wie das reife Alter: alle sagten mir, wie es ihnen zu Sinne sei, was sie dachten, wie sie lebten und wirkten und welche Erfahrungen sie sich gesammelt, und ich habe weiter nichts zu thun, als zuzugreifen und das zu ernten, was andere für mich gesäet hatten". Und er verallgemeinerte: „Es ist im Grunde auch alles Thorheit, ob einer etwas aus sich habe, oder ob er es von andern habe . . . .: die Hauptsache ist, dafs man ein grofses Wollen habe und Geschick und Beharrlichkeit besitze, es auszuführen, alles Übrige ist gleichgiltig".

Nun giebt es Gedichte, welche nur Weiterdichtungen sein wollen, welche sich direkt an fremde Dichtungen anschliefsen, um sie zu ergänzen oder zu widerlegen. In dem ersten Falle leistet der Dichter dasselbe für ein fremdes Gedicht, was er für sein eigenes vielleicht thut, wir werden solche „Fortsetzungen" im achten Kapitel näher betrachten. So hat z. B. ODYNIEC die Ballade „Tukaj" von ADAM MICKIEWICZ „mit seiner Bewilligung" zu Ende geführt. Dieser Fall der Weiterdichtung ist aber bei lyrischen Gedichten sehr selten, was schon im Charakter der Lyrik begründet erscheint.

Häufiger begegnet die Form der widerlegenden oder wenigstens einschränkenden Weiterdichtung. Auch hier verhält sich der Dichter einem fremden Gedicht gegenüber ganz so wie einem eigenen. HEBBEL dichtete einmal das Epigramm *Conditio sine qua non* (Gesamt-Ausgabe S. 438):

Götter, ich ford're nicht viel! Ich will die Muschel bewohnen,
Aber ich kann es nur dann, wenn sie der Ocean rollt.

Als er aber das Glück in der Familie gefunden hatte, da widerrief er dieses Epigramm und fügte „Zwölf Jahre später" die Zeilen bei:

Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug: hebt sie nur schirmend empor!

Wie Hebbel hier sein eigenes Gedicht später einschränkt, so kann der Dichter auch ein fremdes Gedicht bekämpfen oder widerlegen, und man ist genötigt, dann von einem indirekten Erlebnisse zu sprechen. Bekannt sind die oft glossierten Verse Tiecks:

Liebe denkt in süfsen Tönen,
Denn Gedanken steh'n zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

In Hamerlings „Sinnen und Minnen" (S. 103) findet sich nun folgendes Gedicht „Zarte Liebe spricht in Farben", das er selbst als ein „Lied" bezeichnet hat (S. III.):

Zarte Liebe spricht in Farben,
Nicht in Tönen will sie fleh'n:
Worte, die im Munde starben,
In den Wangen auferstehn.

Dir hab' ich in Aug' und Wangen
Liebesworte blühn geseh'n:
Ach, mein Sehnen und Verlangen
Magst du stumm nun auch versteh'n.

Lafs, die mir im Munde starben,
Meine Worte, schweigend fleh'n.
Blühen will die Lieb' in Farben,
Nicht in Tönen rasch verwehn.

Gewifs schwebte die Tiecksche Strophe dem Dichter vor und er widerlegt sie in seinem Gedichtchen. Wir nennen diese Form der Weiterdichtung: Widerspruch.

Schon im dritten Abschnitt (B. Die Zeit) wurde Herweghs Protest gegen ein Gedicht Freiligraths citiert (S. 126), es ist ein Widerspruch. Freiligrath wollte darauf erwidern (vgl. Buchner I. S. 425), doch kam es nicht dazu, sonst hätten wir „des Widerspruches Widerspruch". Als „Widerspruch" müssen wir auch ein Gedicht wie das folgende bezeichnen, das aus Klaus Groths viel zu wenig bekannter Sammlung „Hundert Blätter" (Hamburg 1854 S. 58 f.) stammt; es führt keinen Titel, sondern statt des Titels zwei Motti, gegen welche sich dann das Gedicht wendet.

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schaalen kriechen Küchlein,
Und sie piepsen und sie flattern
Und du sperrst sie in ein Büchlein!
H. Heine.

Jeden, glaub's, bewält'gen Schmerzen,
Aber was das Herz ihm bricht,
Stirbt dahin mit jedem Herzen.
Nur mit eines Dichters nicht.
Platen.

Thorheit steckt in jedem Herzen,
Aber Thorheit klug und stumm,
Nur der Dichter trägt die Schmerzen
Seiner laut im Lied herum.

Jeder hat durch sieben Siegel
Seines tief der Welt versteckt.
Doch der Dichter ist der Spiegel,
Der das Herz dem Herz entdeckt.

In der Thorheit steckt die Wahrheit.
Die die Welt der Welt verhüllt,
Nur der Dichter zeigt in Klarheit
Dem, der sieht, sein eignes Bild.

Siehe da! das ist die Demuth
In der Frechheit in dem Stolz,
Und der Gröfste schlägt mit Wehmuth
Seine blutend selbst ans Holz.

Als Widerspruch ist auch das Gedicht GOTTFRIED KELLERS (Gedichte S. 395 f.) anzusehen, welches sich gegen JUSTINUS KERNER wendet; KELLER liefs zum besseren Verständnisse seines eigenen das KERNERsche Gedicht mitabdrucken (S. 394 f.):

An Justinus Kerner.

Erwiderung auf sein Lied: „Unter dem Himmel." (*Morgenblatt 1845.*)

Lafst mich in Gras und Blumen liegen
Und schau'n dem blauen Himmel zu,
Wie gold'ne Wolken ihn durchfliegen.
In ihm ein Falke kreist in Ruh.

Die blaue Stille stört dort oben
Kein Dampfer und kein Segelschiff.
Nicht Menschentritt, nicht Pferdetoben
Nicht des Dampfwagens wilder Pfiff.

Lafst satt mich schau'n in dieser Klarheit,
In diesem stillen, sel'gen Raum:
Denn bald könnt' werden ja zur Wahrheit
Das Fliegen, der unsel'ge Traum.

Dann flieht der Vogel aus den Lüften,
Wie aus dem Rhein der Salmen schon,
Und wo einst singend Lerchen schifften.
Schifft grämlich stumm Britannia's Sohn.

Schau ich zum Himmel, zu gewahren,
Warum's so plötzlich dunkel sei,
Erblick' ich einen Zug von Waren,
Der an der Sonne schifft vorbei.

Fühl' Regen ich beim Sonnenscheine,
Such' nach dem Regenbogen keck,
Ist es nicht Wasser, wie ich meine,
Wurd' in der Luft ein Oelfafs leck.

Satt lafst mich schau'n vom Erdgetümmel
Zum Himmel, eh' es ist zu spät,
Wann, wie vom Erdball, so vom Himmel
Die Poesie still trauernd geht.

Verzeiht dies Lied des Dichters Grolle.
Träumt er von solchem Himmelsgraus.
Er, den die Zeit, die dampfestolle,
Schliefst von der Erde lieblos aus.

Justinus Kerner.

Dein Lied ist rührend, edler Sänger,
Doch zürne dem Genossen nicht,
Wird ihm darob das Herz noch bänger,
Das, dir erwidernd, also spricht:

Die Poesie ist angeboren,
Und sie erkennt kein Dort und Hier;
Ja, ging die Seele mir verloren,
Sie führ' zur Hölle selbst mit mir.

Inzwischen sieht's auf dieser Erde
Noch lange nicht so graulich aus,
Und manchmal scheint mir, dafs das: Werde!
Ertön' erst recht im „Dichterhaus".

Schon schafft der Geist sich Sturmesschwingen
Und spannt Eliaswagen an;
Willst träumend du im Grase singen,
Wer hindert dich, Poet, daran?

Ich grüfse dich im Schäferkleide,
Herfahrend, — doch mein Feuerdrach'
Trägt mich vorbei, die dunkle Haide
Und deine Geister schau'n uns nach.

Was deine alten Pergamente
Von tollem Zauber kund dir tun,
Das seh' ich durch die Elemente
In Geistes Dienst verwirklicht nun.

Ich seh' sie keuchend glüh'n und sprühen,
Stahlschimmernd bauen Land und Stadt,
Indes das Menschenkind zu blühen
Und singen wieder Mufse hat.

Und wenn vielleicht in hundert Jahren
Ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
Durch's Morgenrot käm' hergefahren —
Wer möchte da nicht Fährmann sein?

Dann bög' ich mich, ein sel'ger Zecher,
Wohl über Bord, von Kränzen schwer,
Und gösse langsam meinen Becher
Hinab in das verlass'ne Meer.

Man kann auch Anastasius Grüns „Poesie des Dampfes" (I. S. 218 ff.) als Widerspruch gegen Kerner auffassen, da er beginnt:

Ich höre Lieder, ehrenwerthe, klagen,
Seh' edle Angesichter sich verschleiern,
Prophetisch trauernd, dafs in unsern Tagen
Der Prosa Weltreich seinen Sieg will feiern:

Dafs Poesie, entsetzt nun fliehen werde,
Auf schnurgerader Eisenbahn entjagen,
Entführt auf Dampffregatten unsrer Erde,
Auf Dampfkarossen ferne fortgetragen!

Aus diesen Beispielen ergiebt sich wohl deutlich, daſs beim Widerspruch das indirekte Erlebnis als direktes wirkt, entweder das Gefühl des Dichters erregt, oder seine Gedanken zu poetischer Gestaltung bringt. Nur macht sich ein indirektes Erlebnis dadurch stärker geltend, als beim Widerspruch gewöhnlich die Form des ursprünglichen Gedichtes beibehalten oder nachgeahmt wird. Dies kommt in der romanischen Litteratur zu einem vorschriftsmäſsigen Ausdruck in der Tenzone. Zwischen dem Widerspruch und der Tenzone liegt noch das Streitgedicht oder der Wettgesang, welche nicht an eine bestimmte Reimverschlingung gebunden sind. Weniger bekannt ist der schöne Wettgesang zwischen Uhland und Rückert, den Wilhelm Ludwig Holland (Tübingen 1876) für Freunde drucken lieſs. Je Strophe um Strophe wechseln die beiden Dichter ab, Uhland beginnt:

U. Ein schönes Fräulein schreibt an einem Brief,
Es zittert ihr die Hand, sie seufzet tief;
Nun, Sänger, der zum Wettgesang mich rief!
Was schreibt sie, was?

R. Mein Herz gedenket dein ohn' Unterlaſs,
Du dessen ich, seit ich mich selbst besaſs,
In keinem Augenblicke je vergaſs.
Wem schreibt sie so?

U. Ja, wenn sie wüſste, wer er ist und wo?
Er sah, er küſste sie, und er entfloh.
Des süſsen Briefleins, glaub' ich, wär' er froh,
Wer trägt's ihm zu?

R. Da eben drückt das Kind ihr schöner Schuh;
Sie weiſs nicht, wie dem Boten kund sie's thu',
Drum macht sie rüstig selber sich dazu,
Und geht, wohin?

U. Nicht allzu weit, zum Busch von Rosmarin,
Da sitzt ein Vogel, glänzend wie Rubin,
Dem reicht sie das verliebte Brieflein hin,
Und was geschieht?

R. Nicht viel! denn eh vom Platz der Bote schied,
Sieht ihn ein Geyer, der in Lüften zieht,
Der, als des Vogels Sendung er errieth,
Beginnt, was nun?

U. Beginnt: um Brieflein ist mir's nicht zu thun
Und auch den magern Vogel laſs ich ruhn,
Im Hofe drüben haust ein feistes Huhn. —
Da fliegt er fort.

R. Doch das hift nichts dem armen Vogel dort;
Gelähmt von dem gehörten Geyerwort,
Bleibt, wie gebannt, der Liebesbot' am Ort,
Die Botschaft auch.

U. Da schleicht ein blaues Kätzlein durch den Strauch,
Der Vogel kennt des schlimmen Thieres Brauch,
Drum bleibt ihm keine Wahl, dem armen Gauch,
Er fliegt, wo aus?

R. Wohin Gott will! der Vogel fliegt nach Haus;
Doch soll der Katze ganz entgehn der Schmaus?
Sie hascht den Brief, und frifst ihn statt 'ner Maus.
Wie thut es ihr?

U. Am Briefe liegt dem Fräulein nicht, noch mir,
Wie an dem Ring mit köstlichem Sapphir,
Den trägt der Vogel durch das Luftrevier.
Den bringt er, wem?

R. Das ist zu sagen mir nicht angenehm;
Kommt Zeit, kommt Rath, dann sprech' ich auch von dem;
Der Brief im Leibe ist sehr unbequem
Der Katze; drum —

U. Drum soll sie lassen fremdes Eigenthum,
Drum pfeift sie aus der Vogel, eben drum,
Als er die Botschaft ausgeführt mit Ruhm;
Was bracht' er mit?

Leider wurde dieser graziöse Wettgesang nicht weitergeführt; das Spiel mit Ausbiegen und Reizen, Ausfordern und Gegenfordern ist so lieblich, dafs die behagliche Stimmung der beiden Dichter auch uns überkommt.

Die feste Form der Tenzone mit einem Thema, dessen Reime beizubehalten und vom Gegner in umgekehrter Reihe zu bringen sind, bewegt sich in zehnzeiligen Strophen, deren Zahl natürlich durch die Zeilenzahl des Themas gegeben ist. Auch in dieser Form befehdeten sich einmal im Jahre 1816 Uhland und Rückert. Das Thema lautete:

Sänger, sprecht mir einen Spruch!
Sagt mir, was ist mind're Not:
Der Geliebten Treuebruch,
Oder der Geliebten Tod?

Uhland mufste die zweite Frage bejahen, Rückert die erste. So begann Uhland:

Die vom Schwur sich losgezählet,
In der reichsten Schönheit Schmuck
Ist sie doch ein Höllenspuk,
Dessen Anblick schreckt und quälet.
Reines Weib, das nie gefehlet,
Lächelt noch im Leichentuch,
Denn sie schied mit dem Versuch,
Sel'gen Liebestrost zu sagen:
Drum ist minder Tod zu klagen,
Als gebrochner Treuerspruch.

Wenn Verrat, was Gott verhüle,
Einen edeln Sänger trifft,
Wandelt sich sein Lied in Gift,
Stirbt ihm aller Dichtung Blüte.
Wenn die Braut von reiner Güte,
Hingerafft durch frühen Tod,
Ihm entschwebt in's Morgenrot:
All sein Blick ist dann nach oben,
Und in heil'gem Sang — enthoben
Fühlt er sich der ird'schen Not.

Jene, die der Tod entnommen,
Diese, die im Unbestand
Weltlichen Gewühls verschwand,
Keine wird dir wiederkommen.
Wann der grofse Tag erglommen,
Wo von Gottes Richterspruch
Heil ergeht und ew'ger Fluch,
Dann ist jene neugeboren,
Diese bleibt auch dann verloren:
Mehr als Tod ist Treuebruch.

Der du Kampf mir angesonnen,
Wie du sonst mich überfliegst,
Hoff' nicht, dafs du heute siegst!
Wahrheit hat voraus gewonnen.
Ob dem Sang, den du begonnen,
Wird dir selbst die Wange rot,
Und dein Herz, vor banger Not
In mein Lied herüber flüchtend,
Ruft, des Truges dich bezüchtend:
Falschheit kränket mehr denn Tod.

Darauf antwortet nun Rückert:

Gegner, doppelt überlegen,
Ausgerüstet mit zwiefalter
Waff' als Dichter und Sachwalter;
Wenn ich dir mich stell' entgegen,
Nenn' ich's um so mehr verwegen,
Als, wie du mir selbst gedroht,
Dir als Anwalt dar sich bot
Gute Sach' und mir die schlechte:
Dafs mir bangt, wenn ich verfechte
Falschheit gegen Treu' und Tod.

Dennoch sprech' ich excipierend:
Wenn ein edles Herz es giebt,
Das uneigennützig liebt,
Im Geliebten sich verlierend;
Dieses, sich mit Demut zierend,
Trägt Entsagung ohne Fluch,
Wenn die Braut statt Leichentuch
Fremder Hochzeitschleier schmücket,
Und es fühlt sich selbst beglücket,
Wenn sie's ist durch Treuebruch.

Ferner: Wenn's ein Herz kann geben
Von so sanfter Blumnatur,
Das aus liebem Antlitz nur
Wie aus Sonnen saugt sein Leben:
Wenn die Sonnen ihm entschweben
In die lange Nacht, den Tod,
Leuchtet ihm kein Morgenrot;
Doch so lang die Augen funkeln,
Mag auch Untreu sie verdunkeln,
Leben kann es doch zur Not.

Endlich, wer mit solchen Flammen
Liebt, wie ich zwar selber nicht,
Dafs er denkt, was heut zerbricht,
Wächst auf morgen neu zusammen;
Der verschmerzt des Treubruchs Schrammen
Leicht, als Hoffnung zum Versuch,
Ob sich heilen läfst der Bruch;
Aber mit gebrochnem Herzen
Läfst sich ganz und gar nicht scherzen;
Drum: Eh'r falsch als tot! mein Spruch.

Diese Tenzone zeigt, wie das indirekte Erlebnis schon viel bedeutender den Dichter beeinflufst, ihn nötigt, seine Gedanken und Gefühle zu entwickeln und darzustellen; freilich bleibt dies ein geistreiches Spiel mehr der Virtuosität als der echten Lyrik.

Durchaus setzt ein indirektes Erlebnis als Grundlage natürlich die Übersetzung voraus; wir vermöchten nicht von kongenialen Übersetzern zu sprechen, welche alle Feinheiten des Originales in ihrer Muttersprache zum Ausdrucke bringen, wenn nicht auch das Übersetzen ein künstlerisches Schaffen wäre; hätten sonst wohl Dichter wie Goethe, Geibel, Heyse, Leuthold, um von zahllosen anderen zu schweigen, sich zu Übersetzern hergegeben; hätte sonst wohl Goethe behauptet: „Was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen“; ihm ist der Übersetzer „ein Prophet seinem Volke“,

er spielt den Dolmetscher und bereichert sich selbst. (An CARLYLE 20. Juli 1827. Briefwechsel S. 12 vgl. HEMPEL 29, S. 779 f.)

Übersetzen ist zum Teil ein Neuschaffen, der Übersetzer mufs von dem fremden Originale so durchdrungen sein, mufs sich so davon dichterisch angeregt fühlen, wie von einem direkten Erlebnisse, sonst ist er ein Kärrner, welcher wohl die Worte, aber nicht den Geist, den Duft des fremden Gedichtes überträgt. Hier liegt wohl der Vergleich mit der Musik am nächsten, und wir können beide zuletzt genannten Möglichkeiten bei ihr bemerken: die Weiterdichtung und die Übersetzung. SCHUMANN fühlte sich zu seiner vierten Waldscene „Verrufene Stelle" (Op. 82. komp. 1848 und 1849) durch zwei Strophen des zweiten Gedichtes aus HEBBELS „Waldbildern" (Böser Ort 1843 Bd. VII. S. 140) angeregt, d. h. er suchte die Stimmung, welche er in HEBBELS Gedicht empfand, durch die Mittel der Klaviermusik auszudrücken; es entsteht ein selbständiges musikalisches Werk und vergleicht sich der Weiterdichtung. In seinen Liedern dagegen übersetzt er, in genauem Anschlufs an die Worte des Dichters, die Gedichte in Musik, d. h. er sucht das Musikalische des Gedichtes Silbe für Silbe zu treffen, in Tönen auszudrücken; er geht also vor wie der Übersetzer. Der Komponist kann sogar dabei den Dichter auch dichterisch verbessern, so hat SCHUMANN den Cyklus „Frauen-Liebe und -Leben" viel künstlerischer abgeschlossen, indem er das letzte Gedicht CHAMISSOS, die Anrede an die Enkelin fortliefs; wir fühlen uns in der bis dahin ganz einheitlichen Stimmung gestört, wenn nun plötzlich eine Greisin „grau von Haaren, Abgezehrt und bleich" versichert, auch sie sei jung und wonnereich gewesen, habe geliebt und sei Braut geworden; mit genialer Hand hat SCHUMANN diesen entstellenden Zug aus dem Bilde getilgt. Ganz ebenso kann sich der Übersetzer zum Bearbeiter, zum Verbesserer erheben. GOETHE z. B. hat aus der sogenannten Königinhofer Handschrift ein Gedicht „Das Sträufschen" übersetzt, dabei aber einiges in dem HANKAschen Gedichte umgestellt und verändert und so erst ein treffliches Lied hervorgebracht. Wörtlich übersetzt würde das Lied lauten:

Weht ein Windchen aus den fürstlichen Wäldern,
Läuft das Mädchen zu dem Bache,
Schöpfet Wasser in beschlagner Kanne,
Auf dem Wasser schwimmt zum Mädchen ein Sträufschen.
Sträufschen duftet von Veilchen und Rosen,
Jagt das Mädchen nach dem Sträufschen:
Fällt, ach! fällt ins kalte Wässerchen.

Wenn ich wüfste, schönes Sträufschen.
Wer dich in die lockre Erde pflanzte,
Gäbe dem ein goldnes Ringlein.

Wenn ich wüfste, schönes Sträufschen.
Wer dich band mit zartem Baste
Gäb' ihm aus dem Haar die Nadel.

Wenn ich wüfste, schönes Sträufschen!
Wer dich warf ins kühle Wasser.
Gäb' ihm von dem Haupt das Kränzlein.

Nun höre man wie GOETHE dieses Rohmaterial bearbeitete:

Wehet ein Lüftchen
Aus fürstlichen Wäldern;
Da läufet das Mädchen,
Da läuft es zum Bach.
Schöpft in beschlagne
Eimer das Wasser.

Vorsichtig, bedächtig
Versteht sie zu schöpfen.
Am Flusse zum Mädchen
Schwimmet ein Sträufschen,
Ein duftiges Sträufschen
Von Veilchen und Rosen.

Wenn ich, Du holdes
Blümchen, es wüfste,
Wer Dich gepflanzet
In lockeren Boden,
Wahrlich, dem gäb' ich
Ein goldenes Ringlein.

Wenn ich, Du holdes
Sträufschen, es wüfste,
Wer Dich mit zartem
Baste gebunden,
Wahrlich, dem gäb' ich
Die Nadel vom Haare.

Wenn ich, Du holdes
Blümchen, es wüfste.
Wer in den kühlen
Bach Dich geworfen,
Wahrlich, dem gäb' ich
Mein Kränzlein vom Haupte.

Und so verfolgt sie
Das eilende Sträufschen.
Sie eilet vorauf ihm,
Versucht es zu fangen:
Da fällt, ach, da fällt sie
Ins kühlige Wasser.

GOETHE hat jedesfalls die Situation in ihrer ganzen Komik empfunden, dafs ein Mädchen tropfnafs, weil sie eben ins kalte Wasser gefallen, ihren verliebten Gedanken nachhängt. Er hat mit feinem Sinn dieses drollige Ungeschick HANKAS verbessert, indem er das Motiv des Unfalls als Schlufswendung benutzte. HANKAS Gedicht zeigt einen Rifs, als ob zwei Teile zu einem Ganzen zusammengeschweifst worden wären, das Motiv vom wasserschöpfenden Mädchen und die Anrede an das Sträufschen. Aber wie allerliebst hat nun GOETHE das Motiv abgerundet, wie lebendig bewegt ist die letzte Strophe! Sie verfolgt das eilende Sträufschen, sie eilt ihm vorauf, um es zu fangen, aber sie fällt ins Wasser; nun hat das Gedicht einen Abschlufs: das Sträufschen ist nicht für sie bestimmt, es schwimmt weiter; nun verstehen wir auch die Klage des Mädchens: sie kennt ihn, der das Sträufschen in die Wellen warf, sie weifs auch, dafs er dabei nicht an sie dachte.

Hier hat GOETHE bei der Übersetzung dem Originale nachgeholfen und das schöne poetische Motiv erst zur Entfaltung gebracht; dies war nur möglich, weil er mit eindringendem Feingefühl das Poetische der Vorlage von den Schlacken schied.

Mir steht ein mündliches Zeugnis zur Verfügung, wie ein Übersetzer sich lyrischen Gedichten gegenüber verhält: ALOIS LUBER, dessen Sammlung „Erotas“ uns die neugriechischen Liebesdisticha vermittelte, ist bei der Übersetzung, wie er mir erzählte, so vorgegangen: er lernte die ihm gefallenden griechischen Liedchen auswendig und suchte ihnen auf einsamen Spaziergängen mit dem deutschen Ausdruck möglichst nahe zu kommen. Wie entsteht also seine Übersetzung? In seine Phantasie senkt sich ein griechisches Gedicht als fertiger Keim, den er so lange bebrütet, bis er dem Originale ganz gleich geworden ist. Der Übersetzer geht hier ganz so vor wie der Dichter, nur entbehrt er der Freiheit: sein Erlebnis ist ein indirektes. Wir werden einen Fall bei MÖRIKE kennen lernen (vgl. 8. Kapitel, 2. Abschnitt, B. „Revision“), welcher uns ganz dasselbe lehrt, ja wir werden dort sehen, wie sich allmählich aus der Übersetzung die Nachdichtung entfaltet; MÖRIKE versucht zuerst Übersetzungen, dann aber gestaltet sich in seiner Phantasie ein selbständiges, originales Gedicht auf das indirekte Erlebnis hin. Ich möchte bitten, diese Stelle jetzt schon zu beachten.

Die Übersetzung ist eine Umdichtung, die Nachdichtung ist eine freie Übersetzung, bei welcher es nicht darauf ankommt, Inhalt und Form des Originals in gleicher Weise zu wahren, sondern ihm nur nahe zu kommen. GOETHE sagt bekanntlich in seiner „Rede zum Gedächtnis WIELANDS“ (27, 2, S. 63 f.): „Es giebt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, dafs der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dergestalt dafs wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, dafs wir uns zu dem Fremden hinüberbegeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. Die Vorzüge von beiden sind durch musterhafte Beispiele allen gebildeten Menschen genugsam bekannt“. Dafs GOETHE dabei „als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime“ sowie WIELAND vorzog, wissen wir aus seiner Theorie und Praxis. Die erste Art aber ist die Nachdichtung, welche besonders der Lyrik gegenüber Platz greifen wird. Man denke des GEIBELschen Distichons (V. S. 36):

Unübersetzbar dünkt mich das Lyrische. Ist doch der Ausdruck
Hier von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt.
Auch in verwandelter Form noch wirken Bericht und Gedanke,
Doch die Empfindung schwebt einzig im eigensten Wort.

Nachdichtung werden wir z. B. die Versuche nennen, die antiken Gedichte deutsch in Reimen wiederzugeben, denn hier wird ihnen deutsches Gewand angezogen; wir suchen sie als unser anzusehen.

Verschieden von ihr ist die Nachbildung, welche im bewufsten Anschlufs an das Gedicht eines anderen, sei es in seinem Geiste, sei es in seinem Stile zu dichten sucht. So hat bekanntlich Gerstenberg eine Reihe von Gedichten für Musik „nach“ anderen Dichtern geschaffen, nach Gleim, nach Gessner, nach Zachariä, nach Lange, J. A. Schlegel, J. F. Schmidt, Gellert, Uz, Götz, Hölty, Hagedorn u. a. Er nimmt das Original, verändert es, läfst fort, setzt zu, so dafs ein neues Gedicht entsteht, jedoch im Stile des früheren. Wir haben hier deutlich ein Dichten „nach berühmten Mustern“; zu nennen wäre z. B. die Sammlung Frau Aventiure von Scheffel, welche zum grofsen Teil aus Nachbildungen besteht.

Als eine Nachbildung werden wir aber auch das Sonett von Geibel „Dichterleben“ (I. S. 94) bezeichnen müssen, denn nicht zufällig kann der Anklang an Horaz' Ode IV. 3 „*Ad Melpomenen*“ sein:

Wen einst die Muse mit dem Blick der Weihe
Mild angelächelt, da er ward geboren,
Der ist und bleibt zum Dichter auserkoren,
Ob auch erst spät der Kern zur Frucht gedeihe.

Des Lebens Pfade zeigt in bunter Reihe
Ihr ihm umsonst; er wandelt wie verloren,
Es klingt ein ferner Klang in seinen Ohren,
Er sinnt und sinnt, dafs er Gestalt ihm leihe.

Der Lenz erscheint mit seinen Blüthenzweigen:
Er fühlt so seltsam sich vom Hauch durchdrungen;
Die Liebe kommt: er weifs nicht mehr zu schweigen.

Und wie ein Quell, der lang ans Licht gerungen,
Bricht's nun hervor gewaltig, tonreich, eigen,
Und sieh, er hat sein erstes Lied gesungen.

Das erste Quatrain läfst sich so an, als wäre das Sonett nur auf Übersetzung von Horazens Worten angelegt:

Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris,
Illum . . .

und was Horaz dann einzeln aufzählt, faſst Geibel im zweiten Quatrain zusammen, und die Terzinen des Abgesangs stellen allgemein für den Dichter dar, was Horaz nur von sich sagt, aber sie gemahnen nur mehr wenig an Horaz. Übersetzung ist das nicht, auch nicht Weiterdichtung, sondern freieste Nachbildung. Dieselbe Horazische Ode liegt der Ode „Der Lehrling der Griechen“ von Klopstock zu Grunde, sowie z. B. dem Gedichte „Die Weihe“ von Matthisson (I. S. 239 f.).

Melchior Meyr bezeichnet das erste Gedicht seines Cyklus „An die Entfernte“ (Gedichte S. 17) als „Variation eines Goetheschen Liedes“:

Wenn nach hellem, frohem Tage
Dämmerung im Stübchen flieſst,
Da geschieht es, daſs auf einmal
Sich ein Schmerz in mich ergieſst.

Und ich fühle, wie das Bangen
Immer mächtiger sich regt,
Und ich kann es nicht begreifen,
Was auf einmal mich bewegt.

Endlich muſs ich mir gestehen:
Solche holde Dämmernacht
Hast du, ach, in schönern Zeiten
Ganz wo anders zugebracht!

Das Goethesche so von Meyr nachgebildete Lied ist natürlich „Nachgefühl“ (I. S. 57):

Wenn die Reben wieder blühen,
Rühret sich der Wein im Fasse;
Wenn die Rosen wieder glühen,
Weiſs ich nicht, wie mir geschieht.

Thränen rinnen von den Wangen,
Was ich thue, was ich lasse;
Nur ein unbestimmt Verlangen
Fühl' ich, das die Brust durchglüht.

Und zuletzt muſs ich mir sagen,
Wenn ich mich bedenk' und fasse,
Daſs in solchen schönen Tagen,
Doris einst für mich geglüht.

Diese Nachbildung grenzt schon an eine andere Gattung, welcher gleichfalls ein indirektes Erlebnis zu Grunde liegt: an die Parodie. Sie ist, ganz allgemein gesagt, die absichtliche Anlehnung an eine bekannte Dichtung, um ein anderes Thema in einem anderen Stile zu behandeln.

Wir müssen zwischen Parodie im guten und schlechten Sinne des Wortes unterscheiden; jene auch die ernste oder Palinodie genannt, ist die absichtliche Anlehnung an die Form eines bekannten Gedichtes, um ein anderes ernstes Thema zu behandeln. Wenn Miekiewicz das Goethesche Mignonlied ins Polnische überträgt, aber das Verhältnis zwischen den Redenden umkehrt, wenn er in seiner „Totenfeier“ (Dziady) seinen Einsiedler das Schillersche

Gedicht „Amalia“ singen läfst, aber die Verse dabei an ein Mädchen richtet: „Schönste, wie ein Paradiesesengel, schönste aller Jungfräulein . . .“, so parodiert er die Originale, doch kommt es ihm nicht auf einen komischen Effekt an, im Gegenteil; wir werden diese Art ernste Parodie oder Palinodie nennen müssen. So finden wir bei SIMROCK „Deutsche Weihnachtslieder“ (Leipzig 1859. S. 16 f.) die ernste Parodie eines weltlichen Jägerliedes:

Es wollt ein Jäger jagen,
Wollt jagen vom Himmelsthron.
Was begegnet ihm auf der Haide?
Maria die Jungfrau schon.

Der Jäger, den ich meine,
Der ist uns wohlbekannt:
Er jagt mit einem Engel,
Ist Gabriel genannt.

Ein Verkündigungsgedicht ganz ernster Natur ist aus dem flotten Jägerliede geworden. Diese Art heifst Umdichtung.

Eine bestimmte Form der Parodie ist die Glosse; bei ihr wird eine Strophe durch ein Gedicht so parodiert, dafs jede Zeile der gewählten Strophe am Ende der Strophe des Gedichtes erscheint. Bekannt sind z. B. SCHLEGELS und UHLANDS Glossen. Eines Beispieles bedarf es für diese romanische Gattung nicht.

Eine komische Parodie dagegen ist die absichtliche Anlehnung an die Form eines bekannten Gedichtes, um einen nicht zu ihr passenden oder niedrigen Stoff zu behandeln, so wenn z. B. das Lied von der Glocke zu einem Lied vom Kaffee, oder vom Bier wird, oder wenn FREILIGRATHS Gedicht „Der Blumen Rache“ von L. SCHURZ zu einem Gedichte „Der Manuskripte Rache“ benutzt wird. Dabei bleibt die Form erhalten, der Inhalt aber wird frei gestaltet. Eigen ist auch der Parodie das indirekte Erlebnis.

Dies ist auch bei der Travestie der Fall, welche den Stoff eines bekannten Gedichtes beibehält, ihn aber in komischer, niedriger, abstruser Form behandelt; auch sie braucht ein indirektes Erlebnis. Hierher gehören die im 16. Jahrhundert so zahlreichen Fälle, in denen geistliche Lieder weltlich gemacht wurden oder umgekehrt (vgl. GOEDEKE. Grundrifs II ^{2}. S. 210 ff.).

Bei allen diesen lyrischen Gattungen ist die Grundlage stets ein indirektes Erlebnis, welches der Dichter aber geradeso als Keim aufnimmt und bebrütet, wie das direkte. Man erhebt mit diesem Worte keinen Vorwurf gegen den Dichter, man sagt ihm nicht etwa Talentlosigkeit nach, denn wir haben indirektes Erlebnis bei den besten unserer Dichter aufweisen können.

Es giebt aber eine Lyrik mit indirektem Erlebnis, von welcher dies nicht gilt, das ist die sogenannte konventionelle Lyrik. Man könnte bei ihr von einer lyrischen Epidemie sprechen und sagen, hier sei der Keim eigentlich ein Pilz, welcher keine Generation, sondern eine Degeneration zur Folge habe, eine Wucherung. Die konventionelle Lyrik ist eine Abart der Lyrik, welche in jeder Zeitepoche einen anderen Anstrich hat, dabei aber immer durch die Eigentümlichkeit ausgezeichnet ist, dafs sie erlernte Vorstellungen, Situationen, Gedanken, Gefühle, Motive in durchaus erlernte Formen kleidet, Phrasen, Wendungen, Bilder, Ausdrucksformen, das heifst die poetischen Mittel herübernimmt. Wir sprechen dabei nur vom Handwerk, nicht mehr von der Kunst. Bei der konventionellen Lyrik finden sich gewöhnlich Worte statt der Vorstellungen, Phrasen statt der Gedanken, oder Wendungen, welche uns des Denkens und Vorstellens entheben. Es bleibt dann der hohle leere Wortklang. Man sagt wohl: nicht der Dichter, sondern die Sprache dichtet für den Dichter. Hebbel vergleicht (II. S. 338) solche Dichter mit den Kindern, welche auf dem Klavier klimpern: „Wie diese nur die Töne angeben, die im Instrument liegen, so erreichen untergeordnete Dichter nur die Wirkungen, die von den Formen unzertrennlich sind"; und er hat dies in einem Epigramme (VIII. S. 123) so ausgedrückt:

Was in den Formen schon liegt, das setze nicht dir auf die Rechnung:
Ist das Clavier erst gebaut, wecken auch Kinder den Ton.

Und weitergeführt lautet der Gedanke (II. S. 515): „Ein Mensch, der gar keine Ahnung von Musik hat und gar nicht weifs, dafs sie auf der harmonischen Verknüpfung der Töne zu einem Seelenbilde beruht, mufs sich für einen guten Klavierspieler halten, sobald er die Tasten berührt und die Erfahrung macht, dafs sie unter seinen Fingern so gut erklingen, wie unter denen des Virtuosen. Solch ein Mensch ist aber ein Symbol; Dichter dieser Art giebt es viele". Einen anderen Zug bezeichnet Hebbel mit den Worten (II. S. 338): „Die meisten unserer Dutzend-Dichter wollen etwas ganz anderes sagen, wenn sie anfangen, als sie gesagt haben, wenn sie aufhören". In einem seiner Litteraturbriefe (XII. S. 128) vergleicht Hebbel den Betrachter solcher Lyrik mit Hamlet; kopfschüttelnd durchschreitet er den Bardenhain und murmelt: „Worte, Worte, Worte!" Der „Sänger hat aber seine Freude an diesen Worten, und seine Freude hat meistens sogar

eine Art Berechtigung, denn indem er die Worte braucht, bemerkt er erst, welch ein Schatz von Tiefsinn und Poesie in ihnen aufgehäuft liegt, und weil er etwas Neues sieht, wenn sie ihm zum ersten Mal in voller Lebendigkeit durch den Kopf gehen, bildet er sich ein, auch andere müssen etwas Neues sehen, und begreift den Tadel nicht".

Uhland sagt einmal (Holland S. 29): „Je mehr in unsrer Zeit eine poetische Sprache sich fast selbständig ausgebildet hat, um so mehr ist, wie ich glaube, darnach zu fragen, ob das einzelne Bild auch wirklich innerlich angeschaut sei, woraus allein dem Ausdruck das rechte Licht erwächst". Und ein anderes Mal (a. a. O. S. 89 f.) spricht er von Gedichten, welche „auf bedenkliche Weise im Einzelnen des Ausdrucks und der Darstellung von der herkömlichen Dichtersprache Gebrauch" machen. „In einem langen und vielfältigen poetischen Betrieb hat sich uns allmählich ein beträchtlicher Vorrat dichterischer Bilder und Redeweisen angehäuft, der jedem neu hinzutretenden Gesanglustigen immer wieder zu Gebote steht. Durch die fortwährende Anwendung aber sind diese Bilder und Redeweisen so geläufig geworden, dafs Verfasser und Leser bei ihnen wenig mehr an die eigentliche und ursprüngliche Bedeutung zu denken pflegen. Ja, man hat sich gewöhnt, nach Art dieser gangbaren Ausdrücke auch andre von ähnlichem Klange neu zu bilden, über die man sich eben so wenig eine bestimmtere Rechenschaft giebt. Daher kommt es denn, dafs in manchen Gedichten Wortbildungen vorkommen, die sich auf keinen Wortsinn zurückführen lassen, oder Bilder, welche zu keiner Vorstellung gebracht werden können oder sich untereinander aufheben, eben weil sie gar nicht aus eigener Anschauung hervorgegangen sind ..... Jedes Bild, und am meisten das schon viel gebrauchte, mufs immer wieder frisch aus der Natur oder aus dem klaren Schauen der Einbildungskraft entnommen sein, wenn es nicht Gefahr laufen soll, zur blofsen Phrase zu werden. Die Rose ist ein immer wiederkehrendes, ja unentbehrliches Bild des Jugendreizes, aber nur derjenige wird sich dieses Bildes wahrhaft poetisch bedienen, dem wirklich eine Rose mit ihrem zarten Glanz und ihrem süfsen Dufte vor dem Sinne blüht." Die Warnungen unserer Dichter, ihre zahlreichen Äufserungen in dieser Hinsicht brauchen nicht gehäuft zu werden, und Beispiele für solche konventionelle Lyrik sind Legion.

Ich greife nur zufällig aus dem sächsisch-thüringischen Dichter-

buch von G. Emil Barthel (Halle a. S. 1885 S. 313 f.) ein Gedicht des Herausgebers auf: „Rosenzeit und Todesleid"; es gehört ganz in die konventionelle Lyrik. Bekanntlich hat sich früher Paul Lindau darin gefallen, lyrische Gedichte zu ironisieren und parodistisch zu kritisieren, Fritz Mauthner hat in seiner Sammlung „Nach berühmten Mustern" diese Weise köstlich persifliert; trotzdem begegnet sie in den „Briefkasten" unserer Wochen- und Monatsschriften nach wie vor. Kaum kann man sich davor hüten, in diese Manier zu verfallen, wenn man dies Gedicht Barthels zerlegt.

Rosenzeit, wie bist du doch
Schnell dahin gegangen!
Deine Düfte streiften noch
Gestern meine Wangen.

Die Düfte streifen die Wangen, doch nur des Reimes wegen, dem Dichter fiel augenscheinlich nichts zur Begründung der beiden ersten Verse ein, er kennt kein lebensvolles Detail, ein Zeichen, dafs er nicht durch ein direktes Erlebnis angeregt wurde.

Rosenzeit! — Der Rosen zwei
Hat sie mir gebrochen
Und die Finger sich dabei
An dem Dorn zerstochen.

Das Thema, welches in der ersten Strophe nur allgemein angeschlagen war, soll nun auf den speciellen Fall übergeleitet werden. Man beachte noch: die Finger hat sie sich an dem Dorn zerstochen!

Als sie mir die Rosen bot,
Die sich weifs erschlossen,
Sind von ihrem Blute rot
Perlen drauf geflossen.

Ausdrücklich ist vom roten Blute die Rede, trotzdem fliefst es in Perlen, welche bekanntlich nicht rot sind. Die sich weifs erschliefsenden Rosen hat der Dichter wohl auch niemals geschaut; und doch kommt es hierauf gerade an!

Weifser Grund bei jenem Rot,
Du bist zu vergleichen
Ihren Wangen, da ich bot
Ihr das Liebeszeichen; —

Ihren Wangen, da ich bot
Ihr das Liebeszeichen, —
Ihren Wangen, weifs und rot,
Die nun mufsten bleichen!

Wie prosaisch alles, wie rein verstandesmäfsig der Vers „Du bist zu vergleichen"! Und nun der Inhalt: welches „Liebeszeichen" ist denn gemeint, es war doch nur die Geliebte, welche

dem Dichter ein Liebeszeichen bot: die zwei Rosen. Oder giebt es nhd. *Kenningar* und „Liebeszeichen“ meint: Kuſs? Dies ist jedesfalls sehr undeutlich ausgedrückt. Nun will der Dichter weiter sagen: sie errötet, das erscheint ihm wie zwei rote Perlen Blut auf den sich weiſs erschlieſsenden Rosen. Lindau müſste sagen: Das sind die hektischroten Flecken auf den Wangen der Lungenkranken, daraus kann man sich auch den plötzlichen Tod des Mädchens erklären. Das Erröten äuſsert sich überdies nicht in „Wangen, weiſs und rot“, sondern in der Röte. Der Dichter will sagen: die Geliebte starb, doch sagt er: die Wangen muſsten bleichen; es müſste verbleichen oder erbleichen heiſsen, sonnenverbrannte Haut bleicht sich und erlangt dadurch höhere Schönheit. Und dazu nun die ganz unbeholfene Wiederholung in der letzten Strophe, welche, weit entfernt von poetischer Wirkung, nur aufhält und den Schluſs schleppend macht. Der Dichter wollte den abgebrauchten Vergleich der Mädchenwangen mit Rosen wiederholen, allein er ist weder zutreffend noch klar zu Stande gekommen; preciös und überstudiert, dabei aber sinnlich unfaſsbar, giebt er Zeugnis für das durchaus Erlernte, Konventionelle des Gedichtes. Es folgt noch ein zweiter dazu gehöriger Teil:

Der Thürmer bläst vom Thurme
Ein Todtenlied herab,
Die Blätter wehn im Sturme
Um meiner Liebsten Grab.

Die Blätter wehn im Winde
Und wirbeln um mein Haus; —
Wie zog doch so geschwinde
Mein ganzes Glück hinaus! —

Abgesehen davon, daſs die zwei Eingangszeilen gesucht und folgenlos, auch nicht stimmungerregend sind, zeigt sich eine *gradatio ad minus* störender Art: Die Blätter wehn — des Reimes wegen — im Sturme um das Grab, wirbeln dagegen im Winde um sein Haus; und das Haus steht nur wieder wegen des Reims auf hinaus. Hebbel bemerkt einmal (I. S. 181): „Es ist ein groſser Unterschied, ob das Wort den Gedanken erzeugt, oder der Gedanke das Wort. Der Witz (der umgekehrte) ist der Vater der neueren Lyrik, wie sie ein Beck repräsentiert. Bei Zinken fällt ihm zunächst der Reim: „sinken“ ein, und dann, daſs auch Zinken sinken werden. Hiebei kommt aber nichts heraus.“ So ging jedenfalls auch Barthel vor, welcher doch als Herausgeber eines „Dichterbuches“ in zwei Bänden billigen Anforderungen Genüge leisten sollte. Ihm schwebten Motive vor, nicht bestimmt

und klar, sondern im allgemeinsten Umrisse; eine gewisse Stimmung kennt er aus seiner Vertrautheit mit fremder Lyrik; Wendungen und Reime — freilich nur die abgebrauchtesten — liegen bereit und so entsteht etwas, das auch als Lyrik angesehen wird. Ganz konventionell spricht er aus, was z. B. tiefergreifend Geibel in die herrlichen vier Verse gepreſst hat (III. S. 119).

Wachst du noch einmal auf zum Schmerz
Aus dumpfem Schlaf, zerdrücktes Herz?
Was schlägst du noch? O Gott, sie haben
Mein Weib und all mein Glück begraben. —

Oder man denke an das schlichte Lied Uhlands „Nachruf. 5“ (S. 117):

Zu meinen Füſsen sinkt ein Blatt,
Der Sonne müd, des Regens satt;
Als dieses Blatt war grün und neu,
Hatt' ich noch Eltern lieb und treu.

O, wie vergänglich ist ein Laub,
Des Frühlings Kind, des Herbstes Raub!
Doch hat dies Laub, das niederbebt,
Mir so viel Liebes überlebt.

Vielleicht auch an das Lied Henriettens in Immermanns Reisejournal (Heimath und Heimkehr. Hempel X. S. 182):

Warum wandl' ich noch auf Erden,
Da Ihr, ach, gestorben seid,
Süſse, lächelnde Geberden
Einer wonnevollen Zeit?

Herbstlich fall'n die armen Blätter,
Weinend zieht davon das Glück,
Und im bösen kalten Wetter
Bleibt der kranke Mensch zurück!

Man erinnere sich der Klopstockschen Ode „Die tote Clarisse“ u. s. w. Alle diese Gedichte schwebten bewuſst oder unbewuſst unserem Reimschmied vor, und es entstand sein Gedicht. Hier kann nur mehr von reproduzierender Thätigkeit die Rede sein. Diese Probe genügt wohl zur Charakteristik der konventionellen Lyrik.

In jeder Zeit gab es solche konventionelle Lyrik, man denke nur an die griechische Anthologie, an den späteren deutschen Minnesang, welcher sich durchaus im ausgefahrenen Geleise bewegte. Das 17. Jahrhundert kennt die „galante Lyrik“ und die Renaissancelyrik mit ihrem durchaus konventionellen Charakter, über welchen

Max von Waldberg (Quellen und Forschungen 56. Strafsburg 1885, und Die deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888) zu vergleichen ist. Im 18. Jahrhundert begegnet uns die Anakreontik, das „Klopstöckeln“ und „Bardisieren“, später das „Schillern“. Konventionell ist ein Teil der romantischen Lyrik mit der „mondbeglänzten Zaubernacht“, welcher „Gedanken zu ferne stehn“, so dafs sie in Tönen denkt. Im 19. Jahrhundert wird Heine, wie in anderer Hinsicht Byron mafsgebend, aber auch Platen und Rückert, Uhland und die Schwaben finden ihre Nachfolger. Die „Nacht- und Grabdichter“, die Freiligrathischen Orientalen, die politischen Dichter mit ihren Zeitgedichten, über welche sich Hebbel einmal lustig machte (XI, S. 347), die Studentenlyrik der Scheffelianer, für welche Heyse den köstlichen Namen „Butzenscheibenlyrik“ aufgebracht hat: alle diese besonderen Erscheinungsformen gehören hierher, bedürfen aber keiner besonderen Schilderung.

Lessing spottet in einem seiner Sinngedichte (I. S. 123 f.) über „die Ewigkeit gewisser Gedichte“:

Verse, wie sie Bassus schreibt,
Werden unvergänglich bleiben: —
Weil dergleichen Zeug zu schreiben,
Stets ein Stümper übrig bleibt.

Immermann aber hat die konventionelle Lyrik in einer seiner Grillen (X. S. 230) psychologisch zu erklären gesucht, wenn er sagt: „Die Bemerkung, dafs die Menschen das Geniale nie rein auf sich wirken lassen, sondern lieber gleich selbst anfangen zu stümpern, hat doch nur für den Egoismus etwas Unangenehmes. Die rechte Wirkung des Vollkommenen ist eben, jeden auf seine Weise thätig zu machen, wie kümmerlich dies im einzelnen auch ausfallen mag.“

Die konventionelle Lyrik ist nach dem Gesagten eine Abart der Lyrik; geschickte Mache, das heifst äufsere Technik, behandelt abgebrauchte Erfindungen, Vorstellungen, Motive, ohne sie im Innern umzuschmelzen. Wegen dieser Gefahr warnt Goethe junge Dichter vor dem indirekten Erlebnisse; der echte Dichter wird auch als Anfänger die Formen der konventionellen Lyrik sprengen, er wird sie aufnehmen, aber in seiner Weise, er wird sie erweitern; man erinnere sich nur, wie Goethe schon in Leipzig aus der Anakreontik herauswächst; da wird also das indirekte

Erlebnis umgestaltet, das Erlernte führt zur Weiterdichtung und läfst nur erkennen, dafs der Dichter einer bestimmten Zeit angehörte, deren Atmosphäre er sich nicht ganz entziehen kann. „Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie", meinte GOETHE.

Noch bleiben aber lyrische Gedichte zu betrachten, denen auch kein direktes Erlebnis zu Grunde liegt, die aber trotzdem in keine der bisher genannten Gattungen eingereiht werden können: sie sind die wichtigsten, weil selbständigsten unter den Gedichten mit indirekten Erlebnissen. Für sie ist bezeichnend, dafs nicht die Erlebnisse eines anderen Dichters, sofern sie schon gestaltet waren, sondern die Erlebnisse anderer Menschen genutzt werden. Ich meine die erfundene Lyrik.

Der Dramatiker ist genötigt, sein Ich zu teilen, mehrere Personen reden, auch ihre Gefühle aussprechen zu lassen: er mufs sich daher bemühen, aus einer fremden Individualität heraus sich zu äufsern. Auch der Epiker ist häufig veranlafst, seine Charaktere sich in Gespräch entfalten zu lassen oder in Selbstgesprächen, er geht also dramatisch vor. Dafs Epiker und Dramatiker im Stande sind, sich so in eine fremde Person zu versenken, ist eine Folge der Beobachtung; der echte Dramatiker, der echte Epiker wird nichts vorbringen, was er nicht an sich oder anderen als möglich beobachtet hat. Dann auch kann ihn ein Problem reizen, er kann sich vielleicht ausmalen, wie eine von ihm beobachtete Person, wie er sich selbst, gewissen Eventualitäten gegenüber verhalten würde; er wird nach Analogie auf eine ganz bestimmte Weise geführt werden. Er wird, wenn ich so sagen darf, Gefühlsschlüsse ziehen, dabei aber stets vom Bekannten, Beobachteten ausgehen. So schreibt GOETHE im Reisetagebuch aus Italien (Schriften der GOETHE-Gesellschaft II. S. 188) er habe eine St. Agathe von Raphael in einem Palaste gefunden; „Er hat ihr eine gesunde, sichre Jungfräulichkeit gegeben ohne Reitz, doch ohne Kälte und Roheit. Ich habe mir sie wohl gemerckt und werde diesem Ideal meine Iphigenie vorlesen und meine Heldinn nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht sagen könnte"; in der ital. Reise kehrt diese Stelle leicht retouchiert wieder (XXIV. S. 97). Von LEOPOLD SCHEFER (BRENNING S. 69) erfahren wir: „Ich übte mich sonst im Walde, mich in einen Menschen in einer bestimmten Lage hineinzudenken und demgemäfs gleich aus dem Stegreif anhaltend zu sprechen. Einst

war ich auch tief im Walde und redete laut zu den Bäumen." Da hielt ihn ein Bauer für wahnsinnig, seit der Zeit war er vorsichtiger.

Ganz ebenso kann sich nun der Lyriker verhalten; er lauscht nicht bloſs in sein Inneres, schildert nicht bloſs, wie sich alles in seinem Gefühle spiegelt, sondern er lauscht auch auf andere; aus ihren Geständnissen oder intuitiv aus seiner Beobachtung ihres Vorgehens, ihres Handelns, ihrer Äuſserungen sieht er, wie sich die Vorgänge in ihnen spiegeln; zur Selbsterforschung tritt die Erforschung der anderen. Ebenso kann es ihn reizen, sich auszumalen, wie gewisse Eventualitäten auf sie etwa wirken würden, also vom Bekannten *per analogiam* auf Unbekanntes zu schlieſsen. Fühlt er sich nun veranlaſst, solche Durchforschung anderer lyrisch zu behandeln, so wird eine Lyrik mit indirektem Erlebnisse sich entfalten, aber dieses Indirekte wirkt gerade so wie das Direkte, denn es ist ja gleichfalls ein Stück von ihm, seine Beobachtung, sein Gefühlsschluſs. Es entsteht eine Lyrik, welche aus einer anderen Individualität heraus dramatisch sich entfaltet, eine Lyrik, für die Scherer den Namen Rolle vorgeschlagen hat: also Rollenlyrik.

Welche Bedeutung hier das indirekte Erlebnis hat, vermögen wir an einem Beispiele der Medizin zu zeigen. In medizinischen Werken und Forschungen spielen Krankengeschichten eine groſse Rolle, ja für den Mediziner hat eine genaue wissenschaftliche Krankengeschichte schon an und für sich die gröſste Wichtigkeit. Wie ist dies möglich? Worin besteht eine solche Krankengeschichte? Es ist die Beschreibung des thatsächlichen Verlaufes einer Krankheit in einem bestimmten, beobachteten Falle, wobei die entscheidenden Momente, die charakteristischen Züge hervorgehoben werden. Der Mediziner, für welchen, wie für jeden Naturforscher, nur die Autopsie, das ist das direkte Erlebnis, maſsgebend ist, betrachtet eine solche gute Krankengeschichte wie eine eigene Beobachtung, ein direktes Erlebnis. Wie kann dies aber der Fall sein? Nur durch Vergleichen; niemals wird wohl ein Forscher nur mit fremden Krankengeschichten operieren; er wird vielmehr eigene Beobachtung — direktes Erlebnis — und fremde Beobachtung — indirektes Erlebnis — an einander messen; und das vermag er, denn er kennt den von ihm beobachteten Verlauf einer Krankheit; bei einer fremden Krankengeschichte ist er demnach im Stande, sich den damaligen Verlauf der Krankheit

vorzustellen, das heifst, jedes Wort der fremden Krankengeschichte, weil ihm eine Thatsache zu Grunde liegt, in diese Thatsache vorstellungsweise umzusetzen, und auch Thatsachen, welche seiner Beobachtung in diesem Falle nicht entsprechen, vermöge seiner wissenschaftlich geschulten Kombination sich vorzustellen. Wir können sagen: die Phantasie des Mediziners — welche jedoch wissenschaftlich geschult ist — verwandelt die fremde Krankengeschichte in eine lebendige Beobachtung, der Mediziner sieht den vom anderen geschilderten Krankheitsverlauf lebendig vor sich.

Ganz ebenso kann sich indirektes Erlebnis im Dichter zu einem direkten umbilden durch seine Phantasie; sie wird aber ebenso durch Kombination wirken, wie die medizinische. Tieck läfst in seinem Sternbald (Minors Ausgabe S. 194) seinen Albrecht Dürer in treffender Weise sagen: „Das eigentliche Erfinden ist gewifs sehr selten, es ist eine eigne und wunderbare Gabe, etwas bis dahin Unerhörtes hervorzubringen. Was uns erfunden scheint, ist gewöhnlich nur aus älteren schon vorhandenen Dingen zusammengesetzt, und dadurch wird es gewissermafsen neu; ja der eigentliche erste Erfinder setzt seine Geschichte oder sein Gemälde doch auch nur zusammen, indem er teils seine Erfahrungen, teils was ihm dabei eingefallen, oder was er sich erinnert, gelesen, oder gehört hat, nur in eins fafst."

Beobachten wir einen sehr instruktiven Fall in dieser Richtung, den Cyklus „Lebendig begraben" von Gottfried Keller (Gesammelte Gedichte S. 123—137 kürzere Fassung). Keller weifs, wie jeder von uns, aus Berichten, dafs mitunter Scheintote begraben wurden. Es reizt ihn nun, sich in die Situation eines solchen Lebendigbegrabenen hineinzufühlen, und das regt ihn zu vierzehn Liedern an (früher bestand der Cyklus aus 19 Abschnitten vgl. Brahm „Gottfried Keller". Deutsche Rundschau VIII. 9, 410).

Es ist ein Cyklus, welcher im Verlauf enge zusammenhängender Abschnitte sich allmählich entwickelt, und so einer Art psychologischer Novelle in monologischer Form gleicht. Hier behandelt also Keller ein Problem, er sucht die Gefühle des Unglücklichen zu erraten und dann darzustellen; dafs ihn ein solches Problem anziehen konnte, war wohl im Zeitgeschmacke begründet, die „Nacht- und Grabdichter" sind uns ja schon begegnet; ein Stück konventioneller Lyrik steckt darum gewifs in dem Cyklus.

Wie hat nun KELLER diese Gefühle dargestellt? welche traut er einem solchen Lebendigbegrabenen zu? Das erste Gedicht beginnt mit dem Begräbnis, wie es auf den noch nicht voll bewufsten Begrabenen wirken mag, also der sinnliche Eindruck; das Hinabwerfen von Erde, wie er es im Sarge hört, das Fortgehen der Leidtragenden; er fühlt sich einsam; er zweifelt: im Grabe liegt er — „ist das die Ewigkeit"? Doch wird er sich bewufst, dafs er noch lebt, also hat man „in das Grab hineingelogen", wie er halbhumoristisch zankt; allein die Lüge wird nicht an den Lügnern gestraft, sondern büfst selbst für sie. Man sieht, KELLER dichtet nicht so sehr aus der Situation heraus, als in sie hinein, er stellt den Lebendigbegrabenen noch wie einen Beobachter dar:

Ich kann nicht lachen und kann auch nicht weinen,
Doch nimmt's mich Wunder, wie das enden soll!

Noch läfst er den Lebendigtoten halbhumoristisch den Widerspruch zwischen Wahrheit und Schein aussprechen. So könnte der unschuldig Eingekerkerte, ja der unschuldig Verleumdete auch fühlen, nur die Situation im Grabe wird sinnlich angedeutet.

Und diese Situation malt der Dichter weiter aus, zuerst Vergleiche für die Lage des Begrabenen, hierauf sein Zustand: die Seele lebt, die Glieder sind starr, er fühlt sie nicht, die Situation ist nicht unbehaglich, wenn sie nur ewig währte; doch der Wunsch regt sich trotzdem, aus dem Grabe zu kommen, einen „ewigen Gedanken" möchte er haben, welcher „in Kraft sich wandelnd" das Grab sprengte; dieser Gedanke müfste sich leuchtend in den Tropfen des Abendtaus spiegeln; doch vielleicht ist das die Verdammung: „Geheim zu leuchten, ewiglich versenkt." Wieder hat der Dichter nur an das Nächstliegende Wünsche angeknüpft, welche vielleicht er selbst schon hegte, auch nur eingehüllt in die Situation des Begrabenen.

Nun aber lösen sich die Glieder aus ihrer Starrheit, er kann sich wieder rühren; was wird er da empfinden? Bis dahin lag er im Halbschlummer, im Traume, nun wird er erst erwachen, den Raum tastend ausmessen und sich nun erst seines Unglücks bewufst werden. Da mufs ihn ja Wahnsinn überkommen! furchtbare Verzweiflung; gegen die aber kann nur feste Willenskraft helfen und das Schrecklichste läfst sich ertragen mit Humor. Es ist wieder nur ein Analogieschlufs, welchen KELLER zieht; das dritte Gedicht drückt den geschilderten Verlauf aus.

Jetzt erinnert sich KELLER an eine Thatsache, die er in der Naturgeschichte gelernt hat: es giebt Tiere, welche Leichen ausgraben und sie fressen, die Hyänen; wenn der Begrabene in einer Gegend sich befände, in welcher Hyänen vorkommen, so könnte ihm dies vielleicht Rettung bringen. Das ist nun das Motiv des 4. Gedichtes, wieder wird nur an Bekanntes angeknüpft, die Behandlung zeigt wilden Humor. Dasselbe gilt vom folgenden Abschnitte. Da wird der trunk'ne Küster im Gezänk mit seiner Frau vorgeführt, der Begrabene kann sie nicht errufen. sie würden furchtsam „ihre breiten Ohren" verstopfen, wenn sie ihn überhaupt hörten.

Im Eingange des sechsten Liedes wird Tages- und Jahreszeit erwähnt mit der Begründung, woher es der Begrabne weifs; daran schliefst sich nun die Ausführung: es ist Frühling, es taut, jedes Samenkorn dehnt sich mächtig und drängt zum Licht, ebenso er, sein Herz pocht bereit zum Blühen, aber — und damit wieder ein neues Motiv — keine Wünschelrute würde das rote warme Brünnlein in seinem Herzen anzeigen.

Die Uhr schlägt zwölf, jetzt ist heller Sonnenschein, die Dächer sind warm beschienen, der Rauch kräuselt sich aus den Kaminen, Mittag — er hat Hunger. Jetzt hat er gar die Rose in seiner Hand aufgegessen — war's eine weifse oder eine rote? Zwei Bitten des Vaterunsers: gieb uns unser tägliches Brod — erlöse uns von allem Übel.

Aber kann es nicht zwölf Uhr nachts sein? Wieder ein erlerntes Motiv: Totengräber haben schon mitunter Gräber geschändet, weil sie Kleinodien suchten — aber bei ihm fänden sie keine, hat er doch nicht einmal ein golden Ringlein. Dieses Gedicht, welches eigentlich das Motiv des vierten Liedes (Hyäne) variiert, soll aber nur zu dem nun folgenden hinüberleiten: das Ringlein eröffnet eine weitere Perspektive.

Das goldne Ringlein mahnt ihn an die Geliebte, doch hat er nicht gesagt, dafs er sie liebe, sonst käme sie vielleicht an sein Grab.

Nun malt er weitere Lebensmomente, deren Erwähnung durch das Holz des Sarges veranlafst ist; schöner wär's, die Tanne ragte als Mastbaum auf und er lehnte sich dran[1], freilich am besten,

---

[1] Ein ähnliches Motiv behandelt FREILIGRATH in den zwei Gedichten „*Die Tanne*". Gesammelte Dichtungen. Stuttgart 1871, I. S. 113 ff.

sie stünde noch im Walde, er aber schlenderte an ihr vorbei den grünen Berg entlang! Dann erinnert er sich des ersten Tannenbaumes, welchen er gesehen, des Weihnachtsbaumes, hierauf des ersten Tannenwaldes, ein idyllisches Motiv verschlingt sich, erst der Schlufsvers lenkt das Gedicht wieder in's Grab. Im folgenden Gedicht ist auch nicht mit éinem Worte daran gemahnt, es könnte ganz ebenso gut eine Lebenserinnerung Kellers sein: der Freiheitsbaum bei einem Schützenfest und eine kleine Kinderscene, wie sie Keller so liebt, ist das Motiv; Keller hätte das Gedicht in einer anderen Abteilung seiner Sammlung einreihen können, ohne dafs es unverständlich geblieben wäre.

Das 14. Gedicht schliefst den Cyklus, indem es das sich verwirrende Bewufstsein behandelt, etwa wie vor einer Ohnmacht.

Aus dem bisher Gesagten folgt, dafs Keller in diesem Cyklus zwar kein direktes Erlebnis benutzt, sondern ein indirektes, dafs er ein Problem zu lösen sucht in erfundener Lyrik, dafs er aber trotzdem nur an Bekanntes anknüpft, eigene Lebenserinnerungen benutzt, gewifs direkt erlebte Motive verwebt, dafs er also wesentlich nach Analogie erfand. (Vgl. S. 334 ff.). Das Beispiel Kellers ist lehrreich, denn Keller gehört gewifs zu unseren erfindungsreichsten Dichtern, und der behandelte Cyklus ist wohl „einer der phantastischsten Einfälle des Autors", wie Brahm mit Recht sagt. Trotzdem bewegt sich die Phantasie Kellers auch hier in Erinnerungen, auffallenden, aber doch nicht so fernliegenden Verknüpfungen, Analogiebildungen, und flöfst der Erfindung Blut aus seinem Herzen ein: das indirekte Erlebnis wird so sehr mit direkten Erlebnissen versetzt, dafs man nicht mehr weifs, wo das Erlebnis endet und die Erfindung beginnt. Keller war nur dadurch im Stande, das fremde Erlebnis zu benutzen, weil er es an Bekanntes halten, Analoges in seinem Innern entdecken konnte. So vermag sich der Dichter in eine Rolle hineinzuleben, es müssen Fäden vorhanden sein, welche sie an sein Inneres anknüpfen, sonst würde der Rollenlyrik die Wahrheit fehlen. Wir sprechen von Ideenassociation, können auch Gefühlsassociation sagen.

Scherer unterscheidet von der Rolle die Maske, der Dichter verkleide sich, wolle jedoch erkannt sein, wie Goethe als Hatem im west-östlichen Divan; hier wird direktes Erlebnis nur so dargestellt, als wenn es ein anderer erfahren hätte, mit anderen Worten, das Erlebnis wird in einer bestimmten Form ausgedrückt; die Maskenlyrik, wenn es eine solche überhaupt giebt, auch

Scherer (Poetik S. 244) gesteht, daſs sie oft schwer von der Rollenlyrik zu scheiden sei, gehört in das Kapitel der äuſseren Form. Bei der Rollenlyrik ist dagegen der Stoff maſsgebend, d. h. die Art des Erlebnisses.

Daſs solche indirekte Erlebnisse der lyrisch-epischen Gattung sehr häufig eigen sind, das nimmt uns nicht Wunder, die Epik behandelt ja meistens einen fremden Stoff; häufiger wird daher auch in der episch-lyrischen Gattung das indirekte Erlebnis zu bemerken sein, als in der rein lyrischen.

Freiligrath läſst sich einmal interpellieren („Meine Stoffe". Ges. Dichtungen I. S. 149 f.).

Ihr sagt: „Was drückst du wiederum
Den Turban auf die schwarzen Haare?
Was hängst du wieder ernst und stumm
Im weidnen Korb am Dromedare?

Du hast so manchmal schon dein Zelt
In Ammons Flächen aufgeschlagen,
Daſs es uns länger nicht gefällt,
Dir seine Pfähle nachzutragen.

Du wandelst wie ein Mann, der träumt!
Sieh' weh'nder Sand füllt deinen Köcher;
Der Taumelmohn des Ostens schäumt
In deines Liedes goldnem Becher!

O, genſs ihn aus! — Dann aber späh'
Und lechz' umher mit regen Sinnen,
Ob keine Bronnen in der Näh',
Daraus du schöpfen mögest, rinnen!

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen;
Die eigne Lust, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Laſs tönend deiner Zähren Naſs
An die metall'ne Wölbung klopfen,
Und über ihr verbluten laſs
Dein Herz sich bis zum letzten Tropfen!

Woron dein Kelch auch schäumt, mit Gier
Woll'n seine Gaben wir empfangen!
Mit durst'gen Lippen wollen wir
An seinen blut'gen Ränden hangen!

Nur heute noch den Orient
Vertausche mit des Abends Landen;
Die Sonne sticht, die Wüste brennt!
O, lasse nicht dein Lied versanden!"

Wir verstehen diese Vorwürfe, diese Wünsche, was aber Freiligrath nun erwidert, ist wohl eine sehr schwache Begründung seiner erfundenen Poesie:

O, könnt' ich folgen eurem Rath!
Doch düster durch versengte Halme
Wall' ich der Wüste dürren Pfad: —
Wächst in der Wüste nicht die Palme?

Trotzdem will er die Art seiner Poesie als berechtigt schildern, da er gleichsam im Oriente lebt, da er dort mehr zu Hause ist, als „in des Abends Landen“. Wie der bekannte Gelehrte in Wien die Nachricht vom deutsch-französischen Krieg aus japanischen Zeitungen erst viel später erfahren haben soll, weil er sich wenigstens im Geiste ausschliefslich in Japan aufhielt, so gesteht hier FREILIGRATH, er weile im Orient; seine indirekten Erlebnisse sind darum zum mindesten Phantasieerlebnisse.

UHLAND benutzte, wie bekannt, zu seinem humoristischen Gedichte „Die Geisterkelter“ ein indirektes Erlebnis: KERNER hatte ihm die Geschichte, den epischen Stoff, einmal erzählt (NOTTER S. 74 f.) und er hat sie „in Reime gebracht“. Aber auch ein rein lyrisches Gedicht dankt seine Entstehung indirekt KERNER (NOTTER S. 75): dieser vermittelte ihm die Geschichte von der Gräfin M—m (Medem), „welche in ihrer Kindheit durch Schlafen in einem Mohnfeld in einen krankhaften, sie über ihre nächsten Angehörigen traurig täuschenden Seelenzustand geraten war“: dieser Stoff war Anlafs zu dem schönen UHLANDschen Gedichte „der Mohn“. „Dafs ich aus Deinem Garten Mohn gebrochen, hast Du gesehen“, so scherzt er KERNER gegenüber in einem Briefe. Aber wie hat UHLAND das indirekte Erlebnis gestaltet! Die erste Strophe ist der Situationseingang, das Gedicht mufs im Sommer (1829) entstanden sein, obwohl Angabe des Tages fehlt; der Dichter sieht ein blühendes Mohnfeld und erinnert sich der Anekdote, welche KENERR ihm erzählt hat.

Zur Warnung hört' ich sagen,
Dafs, der im Mohne schlief,
Hinunter ward getragen
In Träume schwer und tief;
Dem Wachen stets geblieben
Sei irren Wahnes Spur,
Die Nahen und die Lieben
Halt' er für Schemen nur.

Und nun führt er dieses Motiv symbolisch aus: auch er lag in seiner Jugend von Blumen verborgen in einem schönen Thal, sie dufteten so, dafs ihm das Leben zum Bilde, das Wirkliche zum Traume wurde; seitdem hält er gerade dies für das Rechte:

O Mohn der Dichtung, wehe
Ums Haupt mir immerdar!

„UHLAND im „Mohn“ führt, wie HEBBEL bemerkt (XII. S. 216), die tiefe Wahrheit aus, dafs, wenn die Poesie ein Traum ist, in welchem die in ihrem innersten Wesen vorgebildeten Möglichkeiten der Dinge sich entfalten, der Dichter den unfreiwilligen, ewigen Spiegel dieses Traumes abgeben mufs“. UHLAND behandelt das indirekte Erlebnis gerade so symbolisch, wie das direkte; zwar ist der Ausgangspunkt eine fremde Erzählung, aber UHLAND hat sie zu seinem vollen Eigentume gemacht, reine Gedankenlyrik ist entstanden.

GEIBEL schreibt an ADA einmal (LITZMANN a. a. O. S. 167 f.): „Zu erzählen weifs ich heute gar nichts, als dafs ich gestern [25. Juni 1854], durch ein Gespräch angeregt, beinahe ein Gedicht geschrieben hätte. Doch fehlten mir manche Hilfsmittel für den Stoff, so dafs ich ihn nur skizzieren und einzelne Verse ausführen konnte. Wir sprachen nämlich am Samstag Abend [24. Juni 1854] von den Mysterien der Alten, besonders von den Eleusinischen Geheimlehren. Und so ward denn der Gedanke wieder in mir lebendig, die verborgene Feier der Demeter, des Triptolemos und des Dionysos als durchdrungen von dem Gedanken einer verklärenden Auferstehung und den damit verbundenen Genufs der Göttergaben (Brot und Wein) als ein ahnungsvolles Vorspiel des Abendmahles poetisch darzustellen. Wenn ich das Material erst ganz beherrsche, so soll sich, wie ich hoffe, aus dieser Grundidee ein ganz gutes Gedicht gestalten lassen“. So viel ich weifs, ist das Gedicht nicht zu Stande gekommen, aber wir können die Stelle als ein gewichtiges Zeugnis ansehen, wie indirektes Erlebnis wirkt; ein Gespräch, in welchem von den Mysterien die Rede ist, regt GEIBEL dichterisch an; diesen Anstofs benutzt er zu einer Erfindung, allein es fehlen ihm noch die Hilfsmittel, sein Gedächtnis läfst ihn im Stich, so vermag er diese Erfindung nicht zu gestalten; die Erfindung sollte demnach an Bekanntes, dessen sich GEIBEL nur nicht mehr genau erinnerte, anknüpfen; Produktion hätte doch wesentlich in neuer Kombination des Reproduzierten bestanden.

Wie man über die Grundlagen der GOETHEschen Sonette denken mag, so viel dürfte wohl feststehen, dafs GOETHE zu einzelnen die Briefe seiner Korrespondentinnen benutzte. Herr VON LOEPER bezeichnet (Briefe GOETHES an SOPHIE VON LA ROCHE und

Bettina Brentano. 1879. S. XXXVIII) den Brief Goethes vom 5. September 1807 als unbestreitbar echt, ohne freilich Gründe dafür anzuführen.[1] Darin lautet der Schlufssatz (Briefwechsel mit einem Kind. 1881 S. 101): „Adieu mein artig Kind! schreibe bald, dafs ich wieder was zu übersetzen habe!“ Ob man mit Recht, wie Herr von Loeper, eine Stelle aus einem Briefe Wilhelm Grimms (Reifferscheid, Freundesbriefe S. 140 f.) als Bestätigung ansehen darf, erscheint mir zweifelhaft, denn Grimms Quelle ist Bettina. Wenn der Brief in der That echt ist, dann hätte Goethe selbst die Übersetzung fremder Prosa in Verse angedeutet. Leider sind wir nicht in der Lage, dieses Verwerten fremder Erlebnisse nun im Einzelnen zu erforschen, die Thatsache allein, dafs selbst bei Goethe dergleichen vorkommen konnte, ist hochinteressant.

Soll ich noch des Liedes gedenken, welches Goethe in den Noten und Abhandlungen zum Divan (VII. S. 130) mitteilt? Er und Marianne haben „Chiffern“ verabredet, aus Hammers Hafis Seiten- und Zeilenzahl zu geheimnisvollen Liebesbriefen zu verbinden. Marianne hat dies wirklich gethan, Goethe jedoch gestaltete daraus sein Gedicht: „Dir zu eröffnen Mein Herz verlangt mich.“ Hafis' Lieder hat Hammer übersetzt, Marianne greift aus ihnen willkürlich Strophen heraus und vereint sie zu einem neuen Ganzen, Goethe endlich macht daraus ein Lied. Freilich hat es Goethe nur als Beispiel für die Geheimsprache mitgeteilt, also mehr wie ein gesellschaftliches Spiel.

Natürlich besteht zu Recht, was Hebbel (Tagebücher II. S. 246) sagt: „Werke schreiben, die nicht aus dem Innern hervorgehen und die sich doch für den Ausdruck eines solchen geben, d. h. Empfindungen aussprechen, die man nicht hat, sondern nur einfängt, wie Vögel, auf deren Gesang man andere horchen sah, und Dinge sagen, die man nicht fühlt — im gewöhnlichen Leben — also lügen, Handlungen verrichten, die Einem nicht blofs gleichgiltig sind, sondern von denen man das Gegenteil thun mögte: Beides kommt auf Eins hinaus. Dichten und Erdichten.“ Aber derselbe Hebbel hat einen Traum Elisens einfach in die Judith aufgenommen (vgl. Kuh, Biographie II. S. 17). Es kommt nur

[1] Der Brief spielt deutlich auf eine Christbescherung an, so dafs schon aus dem Inhalte selbst die Unrichtigkeit des Datums zu erkennen war; es soll jedesfalls heifsen 5. Januar.

darauf an, wie der Dichter das indirekte Erlebnis aufnimmt, wie er erdichtet. HEBBEL selbst sagt, und wir werden auch auf diesen Punkt noch zurückkommen müssen: „Phantasie ist nur in der Gesellschaft des Verstandes erträglich“ (I. S. 97), also gezügelte, oder, wie wir früher sagten, geschulte Phantasie. Gewifs ist HEINES Lyrik zum Teil erfunden, aber gerade HEBBEL erkannte voll feinen Gefühls (XII. S. 265 f.) ihre innere Wahrheit an; sogar er gab damit eine erfundene Lyrik zu, aber unter Bedingungen.

Wie schön sagt GOETHE zu Suleika:

Hier nun dagegen
Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.

Das indirekte Gedankenerlebnis kann der Dichter nur aufnehmen, wenn er es selbst wieder durchdenkt, ebenso kann er das indirekte Gefühlserlebnis nur verwerten, wenn er es nachempfindet; aber auch das Nachempfinden ist ja ein Empfinden.

Erfundene Lyrik nutzt auch das indirekte Erlebnis, aber ganz ebenso künstlerisch; es ist ein Finden, ein Nachempfinden des Poetischen, oder ein Empfinden des Poetischen im fremden Erlebnis. Wenn der Dichter etwa als Liebender sich die Gefühle der Geliebten auszumalen sucht, so wird er nach seinen Empfindungen auf das Herz des geliebten Mädchens, der geliebten Frau schliefsen, nachempfinden und — empfinden.

Wenn ADOLPH PICHLER einmal singt:

Sie drohen schweren Fluch und lange Reue,
Wenn du noch ferner wagest mich zu lieben,
Doch unerschüttert fest bleibt deine Treue,
Sie ist kein Spruch, auf Schiefer hingeschrieben.

Sie ahnen nichts von deiner Seelengröfse,
Sonst würden sie vor dir im Staub sich neigen;
Doch nur Geduld, in ihrer ganzen Blöfse
Wird deines Herzens Lauterkeit sie zeigen.

so stellt er gewifs Selbstempfundenes dar, lehrt uns aber zugleich, wie es aus fremdem Erlebnis hervorgeht. Wenn er — und das wäre sehr leicht — dasselbe, was in seinem Gedichte steht, nur im Namen seiner Geliebten ausspräche, also ein Rollenlied schüfe, dann würden wir sehen, wie indirektes Erlebnis doch dem direkten gleicht.

Überhaupt wird auch die erlebteste Lyrik ohne Hinzutreten der Erfindung unmöglich sein oder in platte Schilderung des Wirklichen verfallen. Alles Schaffen ist ein immerwährendes Umbilden und Umgestalten; überall mischt sich direktes und indirektes Erlebnis, auch im Gefühle des höchstbegabten Dichters; er bleibt ein Kind seiner Zeit, schon darin allein steckt indirektes Erlebnis. Von allen Seiten strömen die Erlebnisse dem Dichter zu, kaum weiſs er, was sein eigen, was nur ein Echo ist, wie könnte sonst auch ein so kompliziertes Werk entstehen, als ein lyrisches Gedicht selbst in seiner gröſsten Einfachheit immer bleibt. Dichten wird immer auch Erdichten sein, Erdichten freilich kann sehr häufig an's Dichten nicht heranreichen. Klaus Groth hat in seinen Hundert Blättern (S. 71 f.) *Ad lectorem benevolum* sich gewendet mit den Worten:

Es drängt sich aus der Quelle
Ein Tropfen klar und helle,
Ein zweiter folgt ihm nach;
Ein dritter jagt den zweiten,
Und wie sie weiter gleiten,
Wird mählich draus ein muntrer Bach.

So quillt in süſsem Drange
Vom Munde mir im Klange
Ein ungesuchtes Wort;
Ein zweites ohne Säumen
Will sich zum ersten reimen,
Und wie in Liedern geht es fort.

Ich weiſs nicht, was ich singe,
Und weiſs nicht, was ich bringe:
Weiſs es der volle Bach?
Verstopfe du die Quelle,
Sie bricht an neuer Stelle
Mit frischem Drange doch zu Tag.

Nach dem indirekten Erlebnisse haben wir folgende Gattungen scheiden lernen:

1. Weiterdichtung:
   a. Fortsetzung,
   b. Widerspruch,
   c. Wettgesang (Tenzone),
2. Übersetzung,
3. Nachdichtung,
4. Nachbildung,
5. Parodie:
   a. ernste oder Palinodie,
   b. komische,
   c. Glosse,
6. Travestie,
7. Konventionelle Lyrik,
8. Erfundene Lyrik.

2. Tabelle der

	Gedankenerlebnis	1. Liebe a) freudige b) traurige c) vermischte	2. Religion a) andächtige b) gottesdienstl.	3. Natur	4. Zeit
Einfall a) witzig b) boshaft c) sinnig d) tiefsinnig	1. Epigramm	erotisches Epigramm	religiöses Epigramm	Natur- Epigramm	zeitliches Epigramm
	2. Spruch	erotischer Spruch	religiöser Spruch	Natur- Spruch	zeitlicher Spruch
	3. Gnome	erotische Gnome	religiöse Gnome	Natur- Gnome	zeitliche Gnome
Gedanke des Sinnens	4. tiefsinnige	erotisch- tiefsinnige	religiös- tiefsinnige	Natur- tiefsinnige	zeitlich- tiefsinnige
	5. sinnige	erotisch- sinnige	religiös- sinnige	Natur- sinnige	zeitlich- sinnige
	6. elegische	erotisch- elegische	religiös- elegische	Natur- elegische	zeitlich- elegische
der Begeisterung	7. Ode	erotische Ode	religiöse Ode	Natur- Ode	zeitliche Ode
	8. Hymne	erotische Hymne	religiöse Hymne	Natur- Hymne	zeitliche Hymne
	9. Dithyrambe	erotische Dithyrambe	religiöse Dithyrambe	Natur- Dithyrambe	zeitliche Dithyrambe
des Unwillens	10. tadelnde	erotisch- tadelnde	religiös- tadelnde	Natur- tadelnde	zeitlich- tadelnde
	11. satirische	erotisch- satirische	religiös- satirische	Natur- satirische	zeitlich- satirische
	12. verzweifelnde	erotisch- pessimistische	religiös- pessimistische	Natur- pessimistische	zeitlich- pessimistische
	13. humoristische	erotisch- humoristische	religiös- humoristische	Natur- humoristische	zeitlich- humoristische

Mensch

lyrischen Gattungen.

5. Vaterland a) vaterländische b) patriotische	6. Politik a) politische b) Revolution- c) Krieg- d) Sieg-	7. Nation	8. Stand	9. Gesellschaft Tanz-, Trink-	10. Gegend
vaterländisches Epigramm	politisches Epigramm	nationales Epigramm	ständisches Epigramm	gesellschaftliches Epigramm	lokales Epigramm
vaterländischer Spruch	politischer Spruch	nationaler Spruch	ständischer Spruch	gesellschaftlicher Spruch	lokaler Spruch
vaterländische Gnome	politische Gnome	nationale Gnome	ständische Gnome	gesellschaftliche Gnome	lokale Gnome
vaterländisch-tiefsinnige	politisch-tiefsinnige	national-tiefsinnige	ständisch-tiefsinnige	gesellschaftlich-tiefsinnige	lokal-tiefsinnige
vaterländisch-sinnige	politisch-sinnige	national-sinnige	ständisch-sinnige	gesellschaftlich-sinnige	lokal-sinnige
vaterländisch-elegische	politisch-elegische	national-elegische	ständisch-elegische	gesellschaftlich-elegische	lokal-elegische
vaterländische Ode	politische Ode	nationale Ode	ständische Ode	gesellschaftliche Ode	lokale Ode
vaterländische Hymne	politische Hymne	nationale Hymne	ständische Hymne	gesellschaftliche Hymne	lokale Hymne
vaterländische Dithyrambe	politische Dithyrambe	nationale Dithyrambe	ständische Dithyrambe	gesellschaftliche Dithyrambe	lokale Dithyrambe
vaterländisch-tadelnde	politisch-tadelnde	national-tadelnde	ständisch-tadelnde	gesellschaftlich-tadelnde	lokal-tadelnde
vaterländisch-satirische	politisch-satirische	national-satirische	ständisch-satirische	gesellschaftlich-satirische	lokal-satirische
vaterländisch-pessimistische	politisch-pessimistische	national-pessimistische	ständisch-pessimistische	gesellschaftlich-pessimistische	lokal-pessimistische
vaterländisch-humoristische	politisch-humoristische	national-humoristische	ständisch-humoristische	gesellschaftlich-humoristische	lokal-humoristische
Zeit		Nation	Stand		Gegend

3. Tabelle der

Erlebnis	Hauptgattung	Erlebnisursprung	1. Weiterdichtung a) Fortsetzung b) Widerspruch c) Wettgesang	2. Übersetzung	3. Nachdichtung
Gefühls-	1. Liebes-	Mensch	weitergedichtete Liebes-	übersetzte Liebes-	nachgedichtete Liebes-
	2. religiöse a) andächtige, b) gottesdienstliche		weitergedichtete religiöse	übersetzte religiöse	nachgedichtete religiöse
	3. Natur-		weitergedichtete Natur-	übersetzte Natur-	nachgedichtete Natur-
	4. Zeit-	Zeit	weitergedichtete Zeit-	übersetzte Zeit-	nachgedichtete Zeit-
	5. Vaterland- a) vaterländische b) patriotische		weitergedichtete Vaterlands-	übersetzte Vaterlands-	nachgedichtete Vaterlands-
	6. Politik a) politische b) Revolution- c) Krieg- d) Sieg-		weitergedichtete politische	übersetzte politische	nachgedichtete politische
	7. Nation	Nation	weitergedichtete nationale	übersetzte nationale	nachgedichtete nationale
	8. Stand	Stand	weitergedichtete ständisebe	übersetzte ständische	nachgedichtete ständische
	9. Gesellschaft Tanz-, Trink-		weitergedichtete Gesellschafts-	übersetzte Gesellschafts-	nachgedichtete Gesellschafts-
	10. Gegend	Gegend	weitergedichtete lokale	übersetzte lokale	nachgedichtete lokale
Gedanken-	11. Epigramm	Einfall	weitergedichtetes Epigramm	übersetztes Epigramm	nachgedichtetes Epigramm
	12. Spruch		weitergedichteter Spruch	übersetzter Spruch	nachgedichteter Spruch
	13. Gnome		weitergedichtete Gnome	übersetzte Gnome	nachgedichtete Gnome
	14. Sinnen a) sinnige b) tiefsinnige c) elegische	Gedanke	weitergedichtete des Sinnens	übersetzte des Sinnens	nachgedichtete des Sinnens
	15. Begeisterung a) Ode, b) Hymne, c) Dithyrambe		weitergedichtete d. Begeisterung	übersetzte d. Begeisterung	nachgedichtete d. Begeisterung
	16. Unwille a) tadelnde, b) satirische, c) verzweif., d) humorist.		weitergedichtete des Unwillens	übersetzte des Unwillens	nachgedichtete des Unwillens

lyrischen Gattungen.

4. Nachbildung	5. Parodie a) ernste (Palinodie) b) komische c) Glosse	6. Travestie	7. Konventionelles	8. Erfundenes	indirektes Erlebnis.
nachgebildete Liebes-	parodierte Liebes-	travestierte Liebes-	konventionelle Liebes-	erfundene Liebes-	
nachgebildete religiöse	parodierte religiöse	travestierte religiöse	konventionelle religiöse	erfundene religiöse	
nachgebildete Natur-	parodierte Natur-	travestierte Natur-	konventionelle Natur-	erfundene Natur-	
nachgebildete Zeit-	parodierte Zeit-	travestierte Zeit-	konventionelle Zeit-	erfundene Zeit-	
nachgebildete Vaterlands-	parodierte Vaterlands-	travestierte Vaterlands-	konventionelle Vaterlands-	erfundene Vaterlands-	
nachgebildete politische	parodierte politische	travestierte politische	konventionelle politische	erfundene politische	
nachgebildete nationale	parodierte nationale	travestierte nationale	konventionelle nationale	erfundene nationale	
nachgebildete ständische	parodierte ständische	travestierte ständische	konventionelle ständische	erfundene ständische	
nachgebildete Gesellschafts-	parodierte Gesellschafts-	travestierte Gesellschafts-	konventionelle Gesellschafts-	erfundene Gesellschafts-	
nachgebildete lokale	parodierte lokale	travestierte lokale	konventionelle lokale	erfundene lokale	
nachgebildetes Epigramm	parodiertes Epigramm	travestiertes Epigramm	konventionelles Epigramm	erfundenes Epigramm	
nachgebildeter Spruch	parodierter Spruch	travestierter Spruch	konventioneller Spruch	erfundener Spruch	
nachgebildete Gnome	parodierte Gnome	travestierte Gnome	konventionelle Gnome	erfundene Gnome	
nachgebildete des Sinnens	parodierte des Sinnens	travestierte des Sinnens.	konventionelle des Sinnens	erfundene des Sinnens	
nachgebildete d. Begeisterung	parodierte d. Begeisterung	travestierte d. Begeisterung	konventionelle d. Begeisterung	erfundene d. Begeisterung	
nachgebildete des Unwillens	parodierte des Unwillens	travestierte des Unwillens	konventionelle des Unwillens	erfundene des Unwillens.	

6. Zusammenfassung.

. . . die Gesänge aller Vögel genau auf Noten zu setzen, um sie nach dem Umfange ihrer Töne zu klassifizieren . .

Justinus Kerner.

Blicken wir auf den vorstehenden Versuch zurück, die lyrischen Gattungen nach der Art des dichterischen Erlebnisses zu scheiden. Es hat sich gezeigt, dafs in der That dadurch eine festbegründete Einteilung möglich wird. Wir haben nur zwei grofse Gruppen trennen müssen, eine mit direkten, die andere mit indirekten Erlebnissen; bei beiden erkennen wir Gefühls- und Gedankenerlebnis und können darnach den Grundcharakter der Gedichte erfassen. Es ergaben sich uns auch noch Kreuzungen, welche jedoch bisher nur für einen Teil der Gattungen erforscht wurden. Wie die Gefühlserlebnisse, so können sich die Gedankenerlebnisse kreuzen und beide wieder mit dem indirekten Erlebnis. Abermals versuchen die beiden voranstehenden Tabellen den Überblick zu erleichtern; sie halten sich aber nur an die Hauptgruppen, es würde zu weit führen, nun auch noch die Unterabteilungen im einzelnen darzulegen, diese ergeben sich von selbst.

Drittes Kapitel.

Die Stimmung.

Gerade wie des Sängers Seele blüht,
Wenn sie gebären will ein traurig Lied.

Uhland.

Wir haben schon oben (S. 27 ff.) von Geibel und Uhland gehört, dafs der Poesie, besonders der Lyrik, eine gewisse Stimmung eigen ist, ein ahnungsvoller Zustand der Seele, welcher den Dichter befähigter macht, die poetischen Gestalten zu schauen. „Wenn der Odem des Frühlings Leis' hinzog durch den Wald, mich bezaubernd, oder zur Herbstzeit, Wenn von den Wipfeln das Laub sacht rieselte, goldenen Thränen Ähnlich . . . oder im Bette, des Nachts", so hatte Geibel das Eintreten der dichterischen Stimmung charakterisiert, in welcher sich die Ahnung künftiger Lieder, noch wortlos, undeutlichen Klangs regt. Er schreibt einmal an Ada (Litzmann S. 141): „Als eben gestern in der Frühe die Sonne durch die Wolken zu brechen versuchte, und endlich die Nebelflocken im Blauen zerflatterten, wandten sich auch meine Gedanken wieder dem frischen Leben zu, und ich konnte es nicht lassen, meinen alten dichterischen Plänen nachzusinnen." Hier zeichnet er die Morgenstimmung mit zerflatterten Nebeln als eine dichterisch angeregte. Bald darauf heifst es: „Wie tief hab' ich Dir den stillen klaren Sommerabend nachempfunden, von dem Du schreibst, mit all seiner Sehnsucht und Erinnerungsseligkeit. Ja, Du hast Recht, Kind; das sind allezeit die Stimmungen gewesen, aus denen meine besten Lieder wurden; ich war dann los von der Welt und ihrem kleinen Treiben, und der Friede kam über mich, der vom Himmel ist." Geibel bezeichnet nun auch den Abend als Zeit der dichterisch anregenden Stimmung, aber er bezeichnet zugleich, worin ihr Wesen besteht: die Welt mit ihrem kleinen Treiben tritt dann zurück, himmlischer Friede kommt über den Dichter, er ist — gesammelt.

Uhland eröffnet seine Lieder mit dem Gedichte „Des Dichters Abendgang“:

Ergehst du dich im Abendlicht
(Das ist die Zeit der Dichterwonne),
So wende stets dein Angesicht
Zum Glanze der gesunknen Sonne!
In hoher Feier schwebt dein Geist,
Du schauest in des Tempels Hallen,
Wo alles Heilge sich erschleufst
Und himmlische Gebilde wallen.

Wann aber um das Heiligtum
Die dunkeln Wolken niederrollen,
Dann ist's vollbracht, du kehrest um,
Beseligt von dem Wundervollen.
In stiller Rührung wirst du gehn,
Du trägst in dir des Liedes Segen;
Das Lichte, das du dort gesehn,
Umglänzt dich mild auf finstern Wegen.

Und bestätigt wird uns dies durch Uhlands Brief vom 15. November 1807 (Mayer I. S. 14 f.): „Die Ballade [Die drei Lieder] entstand auf einem Abendspaziergang, als der Mond, von Zeit zu Zeit in dunkle Wolken gehüllt, über unsrem [Tübinger] Schlosse stand.“ Ähnlich hat Emil Kuh, was Hebbel (Tagebücher II. S. 348 f.) erzählt, in einem Gedichte „Schöpferstunde“ dargestellt, wie das Lied in der Menschenbrust durch die Befruchtung der Natur auf einem abendlichen Spaziergang entsteht.

Gottfried Keller scheint die Nacht als Zeit seiner Dichterstimmung anzusehen, denn er sagt einmal (Gesammelte Gedichte S. 14):

Ermattet von des Tages Not und Pein,
Die nur auf Wiedersehen von mir schied,
Safs ich und schrieb bei einer Kerze Schein,
Und schrieb ein wild und gottverleugnend Lied.
Doch draufsen lag die klare Sommernacht ...

Und ein anderes Mal (S. 94) ist's Mitternacht, er will sich zu Bette legen:

Was sinn' ich noch zu meinem Abendsegen? —
In meinem Ohre summt ein leises Klingen
Und widerhallet ein verscholl'nes Singen:
Mein denket Einer auf entfernten Wegen.

Hier ist wohl nur im allgemeinen von einer sinnenden Stimmung die Rede. Justinus Kerner singt „Im Winter“ (Ausgewählte poetische Werke 1878 I. S. 181):

Wenn Nachtigall und Lerche singen,
Da schweigt verschämet mein Gesang,
Mein armes Lied will nur gelingen
Bei Nacht und Tod im Winter bang.

Da liebt es jene öden Nächte,
Die schwarze, stille Einsamkeit,
Nur da entquillt das Lied, das ächte,
Noch meines Herzens altem Leid.

Doch ist es nicht ein langes Singen,
Ein einz'ger Laut oft ist es nur,
Wie nächtlich oft aus Sturmes Schwingen
Kurz tönt ein Seufzer der Natur.

„Bei dem Schlag der Mitternacht“ erklingt in ihm ein Lied (S. 7), wie im zerfallenen Turme die Äolsharfe (S. 80):

In zerfallner Körperhülle
Sitzt ein Herz, noch halb besaitet,
Oft ihm noch ein Lied entgleitet
Schmerzreich in der Nächte Stille.

Und dasselbe sagt sein „Trost im Gesange“ (S. 129); ja ausdrücklich bemerkt er („Kein Schwanenlied“ S. 134 f.):

Kaum hab' ich je im Sonnenschein,
Noch seltener in Lust gesungen,
Doch ist schon oft durch Nacht und Pein
Ein Lied tief meiner Brust entsprungen.

Wenn wir Kerners Briefe an Rickele seine Braut durchsehen, so bestätigt sich uns dies gleichfalls; des Nachts gestalten sich ihm seine Gedichte, während er in gesammelter Stimmung an die Braut schreibt.[1] Dem widerspricht wohl kaum, dafs Kerners Tochter Marie Niethammer (a. a. O. S. 194) erzählt: „auch für den Vater war die frühe Morgenstunde die ruhigste Zeit, seinen schriftstellerischen Arbeiten nachzukommen“, denn hier ist vom Dichten selbst nicht die Rede, höchstens vom Niederschreiben der Gedichte.

Goethe setzt z. B. in dem Liedchen „Die Musageten“ gerade die frühen Morgenstunden als Zeit der Dichterwonne voraus, auch in der „Zueignung“ begegnet ihm des Morgens die Muse; von der Arbeit am ersten „Götz“ bezeugt er es ausdrücklich; doch wissen wir auch, wie die Nacht seiner Poesie vorteilhaft war. An Gustchen Stolberg schreibt er bekanntlich den 17. Juli 1777 (Briefe III. S. 165 f.):

Alles geben Götter die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz,
Alle Freuden die unendlichen
Alle Schmerzen die unendlichen ganz.

[1] Vgl. Marie Niethammer *„Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus.“* Stuttgart 1877. z. B. S. 3, 5, 6 ff., 10, 16 f., 21, 29.

„So sang ich neulich, als ich tief in einer herrlichen Mondnacht aus dem Flusse stieg, der vor meinem Garten durch die Wiesen fliefst.“ Und man denke an „Wanderers Nachtlied“. Hölderlin preist in einer Ode die „Stille“ am Abend und am Morgen als die süfse Trösterin. Graf Schack singt (I. S. 392) von der „Abenddämmerung“:

Sei willkommen, Zwielichtstunde.
Dich vor allen lieb' ich längst,
Die du, lindernd jede Wunde,
Unsre Seele mild umfängst.

Hin durch deine Dämmerhelle
In den Lüften, abendfeucht,
Schweben Bilder, die der grelle
Schein des lauten Tags gescheucht.

Träume und Erinnerungen
Nahen aus der Kinderzeit,
Flüstern mit den Geisterzungen
Von vergangner Seligkeit.

Und zu Jugendlust-Genossen
Kehren wir ins Vaterhaus;
Arme, die uns einst umschlosen,
Breiten neu sich nach uns aus.

Nach dem Trennungsschmerz, dem langen,
Dürfen wir noch einmal nun
Denen, die dahingegangen
Am geliebten Herzen ruhn.

Und, indefs zum Augenlide
Sanft der Schlummer niederrinnt,
Sinkt auf uns ein sel'ger Friede
Aus dem Land, wo Jene sind.

Für Michael Beer (Sämtliche Werke. Herausgegeben von Ed. von Schenk, Leipzig 1835 S. 835 f.) ist nach dem Liede „Des Dichters Nacht“ die Nacht die Zeit der Dichterwonne:

Nacht, was begehrest du,
Warum enthüllst du dich,
Warum mit süfser Ruh'
Nimmer erfüllst du mich? . . . . .

Nacht! ich weifs es, warum wieder
All' mein Leiden in dir klingt,
Denn du bringst mir meine Lieder.
Wenn der Tag den Schmerz mir bringt.

Auch von Bürger wissen wir dies. Von einigen Strophen der „Lenore“ schreibt er (Strodtmann I. S. 150 f.): „Über Nacht, Freünd, bin ich des heiligen Condorgeistes vollgewesen, und habe drey so herrliche Strophen zugemacht, dafs Ihr für Freüde mit den Flügeln klappen werdet. Es kam kein Friede in meine Gebeine die ganze Nacht, und selbst im Traume dichtete ich.“

Robert Burns dichtet am Morgen, wie er z. B. in der Epistel '*To John Lapraik, an old scottish bard*' (S. 129) sagt:

While briers and woodbines budding green,
And paitricks scraichin loud at e'en,
And morning poussie whiddin seen,
Inspire my muse,
This freedom in an unknown frien'
I pray excuse.

Aber auch am Abend, denn an William Creech schreibt er am 13. Mai 1787 (S. 146), er habe das beifolgende Gedicht fast extemporiert in einem einsamen Wirtshause zu Selkirk niedergeschrieben nach einem Ritt einen elenden Regentag hindurch.

Klopstock begrüſst gleichfalls „Die Stunden der Weihe“ am Abend (Muncker-Pawel I. S. 46):

Euch Stunden, grüſs' ich, welche der Abendstern
Still in der Dämrung mir zur Erfindung bringt,
O geht nicht, ohne mich zu segnen,
Nicht ohne groſse Gedanken weiter!

Und nun sendet ein Unsterblicher die heiligen Stunden zu ihm:

Deckt ihn mit dieser schattigen kühlen Nacht
Der goldnen Flügel, daſs er einsam
Unter dem himmlischen Schatten dichte.

Ruhe muſs herrschen, jeder Laut verstummen. In „Salem“ (I. S. 60) preist er gleichfalls den festlichen Abend, wenn „mit dem Schimmer des Mondes“ tief in sein Herz „ein Schauer“ dringt. Auch Lenau denkt an den Abend, da kehrt der Dichter heim „aus der Nacht der Eichen“

Er taumelt fort mit seiner Tracht
Unsterblicher Gedanken,

wie es in der „Abendheimkehr“ heiſst (Grün I. S. 133). Freiligrath dichtet des Nachts, wenn er schlaflos liegt, das hat er in Versen „Bei Grabbes Tod“ geschildert und in Briefen bezeugt (vgl. Buchner I. S. 235, Gisberte Freiligrath. Beiträge 1889 S. 69).

Hebbel sagt (Tagebücher I. S. 52): „Nur am Morgen, wenn wir aufstehen, und am Abend, wenn wir zur Ruhe gehen, schauen wir in den Himmel hinein, nicht am lauten, geräuschvollen Tage;“ auch er bezeichnet demnach den Morgen und Abend als die Zeit der Weihe, wie ebenso aus dem Gedicht „An Hedwig“ hervorgeht (VII. S. 114 ff.), wo in der letzten Strophe das Tagebuchmotiv begegnet.

Chamisso sagt (Dichters Unmut. Hempel I. S. 410):

Wir tragen gar im Herzen manche Pfeile,
Und blutet's in dem Schoſs der Nacht,
So wird vom Schmerz das Lied hervorgebracht,
So reihet wunderbar sich Zeil' an Zeile.

Karl Mayer, welcher auf Spaziergängen seine kleinen Lieder einzufangen pflegte, klagt einmal über „Bittere Lust“ (Gedichte S. 13):

Irrend durch des Waldes Pfade,
An des Baches Felsgestade,
Find' und such' ich kein Geleit.
Selbst nicht Lichtesstrahlen dringen,
Wo sich Aeste dicht verschlingen,
Zu mir in die Einsamkeit.

Hallt es durch die Wildnifs wieder,
Ach! so sind es nur die Lieder
Meiner leiderfüllten Brust;
Echo nur des eignen Schmerzens
Tönt der Stimme meines Herzens
Immer neu in bittrer Lust.

Und Martin Greif, ein Poesieverwandter Mayers, zeichnet uns seine „Abendgesichte“ (Gedichte. 3. Aufl. Stuttgart 1883. S. 20 f.):

Geh' ich Abends im Thale,
Spricht zu mir dein milder Geist,
Der mein Herz mit einem Male
Wieder Hoffnung fassen heifst.

Letzte sanfte Abendgluten
Fachen mein Verlangen an,
Alle Treuen, alle Guten,
Zieh'n verklärt mit dir heran.

Und es zieht der schönsten Stunden
Ferner Wiederschein herauf,
Doch auch lang verharschte Wunden
Brechen wieder blutend auf.

Wohl, es währt nicht allzulange,
Und der Sturm hat ausgetost,
Im gewog'nen Schicksalsgange
Zeigst du den geheimen Trost —

Mir verwandelnd alles Trübe
In gelösten Widerstreit,
Dafs ich denke nur der Liebe
Glücklicher Vergangenheit.

Traute liebliche Gesichte
Malt der Abend auf die Flur,
Und im stillen Dämmerlichte
Folg' ich meiner Sehnsucht Spur.

Dafs ich aber dieses Gedicht für die dichterische Stimmung beanspruchen darf, lehrt ein anderes Lied Greifs „Gesegnete Zeit“ (S. 72):

Niemals wird mir rein'rer Segen,
Niemals höher Glück zu Theil,
Als wenn ich auf Dämmerwegen
Wandle still dem Tag entgegen
Und der nahen Sonne Heil.

Was ich sonst nur schwankend sehe,
Schau' ich hell und deutlich zieh'n,
Nicht empfind' ich kleines Wehe,
Und begnadet von der Nähe
Holder Musen wandl' ich hin.

Auch Scheffel bezeichnet die „frühste Morgenstund“ als Zeit des Dichtens (Frau Aventiure S. 44), ebenso Melchior Meyr (Gedichte S. 27. Poetisches Treiben):

Freundlich geweckt im stillen Gemach von der Sonne des Morgens,
Tief in der Dichter Gebiet senken den forschenden Geist,
Süfs auf der Träume Gewog das Gemüth fortschaukeln zu lassen
Und die Najadengestalt hold sich erhebenden Lieds
Hurtig zu fahn . . . .

Aber nicht alle Jahreszeiten sind für den Lyriker gleich günstig. So schreibt Goethe von Weimar den 11. April 1798 an

Schiller (Nr. 448. II. S. 56): „Damit mir die nächsten vier Wochen, die ich doch hier zubringen werde, nicht ungenutzt verstreichen, habe ich gleich den Faust vorgenommen und finde Ihre Bemerkung richtig: dafs die Stimmung des Frühlings lyrisch ist“ . . . Sonst ist der Herbst „unsere beste Zeit“ (Nr. 331), das heifst für Arbeiten anderer Art. Wenn Goethe nach Jena geht, um „kleine Sachen“ zu machen, so wählt er den Frühling, dessen „wohlthätigen Einflufs“ er braucht (Nr. 431). Schiller sagt: „Da wir jetzt in den Wonnemond getreten sind, so hoffe ich auch wieder auf die Gunst der Musen . . .“ (Nr. 453). „Die Heiterkeit des Frühlings, welche, wie er einmal scherzt, der düstern Schwere eines fünften Aktes an einem Trauerspiel nicht eben förderlich ist,“ weckt doch „im ganzen den poetischen Geist, der zu allem gut ist“ (Nr. 460). Schiller bedarf der „leichteren Luft“ des Frühlings zur Arbeit (Nr. 266), die Tage des Winters „sind eben unsere Freunde nicht“, meint Goethe (Nr. 548). Aber der Frühling macht Schiller traurig, „weil er ein unruhiges und gegenstandsloses Sehnen hervorbringt (Nr. 849), deshalb ist er der Lyrik so günstig.

Robert Burns rühmt ebenso den Frühling in seiner Epistel *To Davie, a brother poet* (S. 132):

In days when daisies deck the ground,
And blackbirds whistle clear,
With honest joy our hearts will bound,
To see the coming year;
On braes when we please, then,
We'll sit and sowth a tune;
Syne Rhyme till't, we'll time till't,
And sing when we hae done.

Im Frühjahr, wann die Flur sich füllt
Mit Drosselschlag und Düften,
Wann selig unser Busen schwillt
Von linden Lenzeslüften;
Im Maien dann, im Freien dann,
Wenn alles grünt und blüht,
Da reimen wir, da leimen wir
Und singen manch ein Lied.
(*Silbergleit.*)

Aber dieselbe Epistel beginnt mit den Versen:

While winds frae aff Ben-Lomond blaw,
And bar the doors wi' driving 'snaw,
And hing us owre the ingle,
I set me down to pass the time,
And spin a verse or twa o' rhyme,
In hamely westlin jingle.

Wenn's von Ben-Lomond eisig stürmt,
Wenn Schnee auf Weg und Steg sich türmt
Und uns nicht läfst hinaus:
Mach' ich zur Kurzweil manch Gedicht
In solcher Sprache, wie man spricht
Im Haus, bei uns zu Haus.

Und in einer anderen Epistel *To the Reverend John M' Math* vom 17. September 1785 (S. 137) erfahren wir:

While at the stook the shearers cow'r
To shun the bitter blaudin show'r,
Or in gulravage rinnin scow'r,
To pass the time,
To you I dedicate the hour
In idle rhyme.

Frühling, Winter und Herbst führt Robert Burns an, jedoch immer mit einer ganz besonderen Stimmung, durch welche seine Reime *to pass the time* angeregt sind. Den Winter mit klingendem Frost sehnt auch der vom Nebel bedrückte Freiligrath als lyrische Zeit herbei; den Frühling preist Chamisso (I. S. 79):

Der Frühling ist kommen, die Erde erwacht,
Es blühen der Blumen genung.
Ich habe schon wieder auf Lieder gedacht,
Ich fühle so frisch mich, so jung.

Und ein anderes Mal („Nachhall" I. S. 408):

Wie jetzt der Baum im kalten Nebelwind
Mit nackten Zacken, also traur' ich selbst;
Es reget sich kein Lied in meiner Brust,
Und müfsig auf der Harfe ruht die Hand.
Hat solches mir der Herbst nur angethan,
Und wird ein Frühling wieder mich erwecken? —
Vielleicht, — ich weifs es nicht. — Ist aber ganz
Versiegt in mir die Quelle des Gesanges —
Geduld, mein Herz!

Er hofft vom Frühling neue Lieder, vom Winter nicht. Darin stimmt ihm Eichendorff zu, der einmal klagt (Meisner. Gedichte aus dem Nachlasse 1888 S. 20):

Das Dichten geht elendig
In meiner Einsamkeit . . . .
O Herr, gieb Frühling wieder,
Luft, frische, freie Luft!

Für Hebbel war, das erfahren wir aus zahlreichen Stellen seiner Tagebücher und dann noch besonders durch Kuh (Biographie II. S. 652 ff. vgl. den Brief Glasers ebenda S. 635), der Herbst die Zeit des Schaffens; war er einmal im Zug, dann ging es bis zum Frühling weiter. Der Sommer war seine unproduktive Zeit, allein Gedichte, Lyrisches ist auch da mitunter entstanden. Kuh sagt: „Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Antlitz hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust in einander gelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Strafsen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens, gleichviel ob das klare Licht des Spätherbstes sie vergoldete oder feuchte Oktobernebel sie verschatteten und berieselten. Sogar das Teufelswetter dieser

Jahreszeit konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bildersegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterbäume wühlte und knirschte, weckte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftigste Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei. Das entstehende Gedicht kam ihm nämlich immer mit einer Melodie. Ich habe diese seltsamen Summtöne zuweilen vernommen, wenn ich zufälliger Weise hinter ihm herging. . . . . . Ich darf wohl sagen, daß ich beinahe der Einzige war, ... der ihn begleitete bis zu dem Moment, wann er zu arbeiten anfing. Ich spürte es an seiner leiser werdenden Stimme, seinen unaufmerksamen Antworten, seinen abwesenden Blicken." Plötzlich also, mitten im Gespräche, kommt über ihn die Stimmung, immer jedoch bei Spaziergängen des Abends, wohl auch des Morgens (vgl. KUH, Biographie II. S. 476 f.); ein nachtwandlerischer Zustand befällt ihn, endlich beginnt er zu summen, das Lied kündigt sich durch eine Melodie an. Dasselbe berichtet SCHRÖER (GOETHES Werke VII. Kürschners National-Litteratur Bd. 88 S. V) von HERMANN ROLLETT, und LITZMANN (a. a. O. S. 249) von GEIBEL, der sogar beim Vorlesen „immer leise die Melodie durchklingen" ließ, wie LITZMANN und SCHERER (Poetik S. 21 f.) übereinstimmend schildern. Und wie bei HEBBEL, begann auch bei IMMERMANN die Produktion im Herbst; in seinem „Tagebuch" (HEMPEL 19, S. 109) lesen wir: „Meine heitere Herbststimmung, welche immer einen angenehmen Kontrast gegen die Irritabilität im Frühling und die Depression im Sommer bei mir zu bilden pflegt, war in diesem Monat [September 1836] wieder eingetreten und ließ mich die Welt im klaren Lichte erblicken."

MATTHISSON (Sämtliche Werke. Wien 1815 I. S. 187 f.) malt in einem Gedichte „Der Wald" die Stimmung, welche abends durch die Wipfel zieht, aber während des Frühlings, und schließt:

Zauberisch erneuen
Sich die Phantaseyen
Meiner Kindheit hier so licht!
Rosenfarbig schweben
Duftgebild' und weben
Ein elysisch Traumgesicht.

Und in seiner Ode „Phantasie" (I. S. 219—221) gesteht MATTHISSON:

Wenn der Morgen sich röthet, wenn des Abends
Goldgewölke die Fichtenhöhn beleuchten,
Wenn die heiligen Sterne schimmern, denk' ich
Dein, o Geliebte!

Dann vernehm' ich, mit Geistesohr, die Laute
Deiner Grazienlippen; sanfter hallt nicht
Äolsharfengetön' in Philomelens
Wehmuthaccorde.

Dann erscheinen mir, im Erinnerungstraume,
Hirtenfluren, umragt von Alpengipfeln,
Wo, nach Blumen zu spähn, du in des Aufgangs
Glorie wandelst.

Dann beseligt mich, bey der Eiswelt Wundern
Dein Entzücken, und deiner Frühlingswange
Dunkler flammende Röthe, bey des Montblancs
Abendverklärung.

Man wird aus diesen zufällig herausgegriffenen Stellen jedesfalls so viel entnehmen, daſs die Dämmerung jene „allgemeine, ahnende Stimmung, aus welcher erst die klaren poetischen Gestalten hervortreten sollen“ (Uhland bei Holland S. 102) zu befördern oder zu erzeugen im Stande ist. „Alle Gestalten erscheinen darin mit der gröſsten Schärfe, und doch liegt um alle der fremde verklärende Schein des Frühlichts“ (Immermann 10, S. 181). Den Dichter überkommt „der eigentümliche schauerliche Eindruck des Zwielichts, in dem alle bestimmte Gestaltung schwindet“ (Arnim. Hollins Liebeleben hg. von Minor S. 40). Es kann uns nicht auffallen, denn Uhland hat recht zu sagen: „Es ist für den Dichter nicht mit der bloſs äuſserlichen Auffassung der Sinnenwelt gethan, ein inneres Auge muſs sich ihm erschlieſsen, eine innere Welt sich ihm ausbreiten, in der die irdischen Gestalten in gröſserem Maſsstab, in wunderbarer Beleuchtung vor ihm aufsteigen, wie das Epigramm vom blinden Homer sagt:

Doch in der Seele innen in glänzend lichtem Gefilde
Schritt der Pelide, schritt Hektors gewaltige Kraft.

Uhland meint: „Die Pflege der Dichtkunst durch die Blinden kann nur bei solchen erfolgreich gedacht werden, welche blind geworden, nicht blind geboren sind, wie auch in dem pseudoherodotischen Leben Homers dieser Sänger erst in späterer Zeit das Augenlicht verliert. Der natürliche Erklärungsgrund hat jedoch nicht abgehalten, der Sache auch eine geistige Bedeutung zu geben. Man betrachtete die Erblindung des Auges als die

Kehrseite einer innerlich aufgegangenen Erleuchtung. Um jenen Preis hatte TEIRESIAS die Gabe der Weissagung erlangt. In der Odyssee, dem 10. Gesange, wird ODYSSEUS mit seinen Gefährten zum Hades gewiesen:

V. 492. Um Teiresias' Geist, des thebäischen Manns, zu befragen,
Jenes erblindeten Sehers, in dem kraftvoll das Gemüth ist.
Diesem verlieh die Besinnung im Tod auch Persephoneia,
Weise zu bleiben allein; sonst flüchtige Schatten umherziehn.

So hat TEIRESIAS durch das innere Licht nicht blofs die Verdunklung des irdischen Sinnes, sondern selbst die Schatten des Todes überwunden und die, welche die Sehenden waren, sind nun selbst zu Schatten geworden. Aber auch vom Sänger DEMODOKOS ist gesagt:

Den sehr liebte die Mus' und verlieh ihm Gutes und Böses,
Denn sie beraubt ihn der Augen und gab anmuthigen Sang ihm".

Diesen Anregungen (HOLLAND S. 43 f.) gab UHLAND in seiner „Elegie" (Deutsche Dichtung II. S. 39[a]) folgenden Ausdruck:

Ach, dafs die Götter mir früh das Auge mit Nebel umflorten!
Andre schwelgen im Schau'n, mein ist nur Ahndung und Traum.
Aber hadere nie, o Mensch, mit den ewigen Göttern,
Während die Rechte dir nimmt, teilet die Linke dir zu.
Als des Teiresias Auge die Gegenwart sich verhüllte,
Da entfaltete sich sonnig die Zukunft dem Geist.
Götter, ihr lächelt auch mir, ihr schuft mir fühlend die Seele,
Regt Eine Saite sich nur, tönen gleich viele mir ein!
Leiht auch das Auge mir blofs der Schönheit gröfseren Umrifs,
Schöner füllet der Geist und idealisch ihn aus.

Wenn die äufsere Welt in Dämmerung versinkt, die Gestalten verschwimmen und die ganze Natur selbst nur Stimmung ist, dann überkommt den Dichter jene klare, zugleich aber ahnungsvolle Stimmung, aus der ihm das Lied erblüht. Ja GEIBEL hat gerade darin das Wesen des Lyrikers gesehen (LITZMANN S. 243): „So lange ich nur die eigene Stimmung, die Empfindungsschauer in Freud' und Leid, die Eindrücke der umgebenden Natur, ja die Höhen und Tiefen der Liebe und Leidenschaft auszusprechen wagte — mit anderen Worten, so lange ich eben allein, oder doch vorzugsweise Lyriker war, habe ich in der Poesie schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innersten Wesens gefunden. Ein ziehender Klang, ein schwellender und verhallender Ton, der durch unsere Brust geht, kann unendlich beglücken . . . ." „In der Frühe" singt GEIBEL (IV. S. 18):

Frisch von kühlem Tau durchquollen
Schauern Wald und Erlenbruch:
Aus des Ackers schwarzen Schollen
Dampft ein kräft'ger Erdgeruch.

Still noch ist's auf allen Wegen,
Nur vom Dorf die Glocke ruft
Fernher ihren Morgensegen
Durch die sonnendunst'ge Luft.

Von dem Strom, wo ich gebadet,
Eh der letzte Stern entfloh,
Mit verjüngter Kraft begnadet
Kehr' ich heim, des Tages froh.

Ahnungsvoll im Busen klingt mir
Dunkler Melodie'n Gewühl
Und den leichten Schritt beschwingt mir
Ein beglückend Vorgefühl.

Was bedeutet dies Empfinden?
Soll ich die Geliebte sehn?
Oder flutet in den Winden,
Muse, deines Odems Wehn?

Und in einem physischen Zustande, welcher mit der Dämmerung grofse Ähnlichkeit hat, im Zustand der „Genesung“ läfst er sich vernehmen (III. S. 3 f.):

Nach dumpfer Schwüle
Was mir so frisch
Mit unsichtbarem Fittich
Die Stirne rührt,
Bist du's endlich
Himmelstochter Genesung?

Leise sinkt's wie Gewölk
Zerrinnender Nebel
Mir von den Sinnen!
Klarer, tiefer
Dünkt mir der Himmel,
Der Quellen Wogen
Rührt wie ferne Musik
Mein erwachend Ohr,
Und von den Wipfeln
Der schwarzen Tannen
Auf mich hernieder
Dämmern Gedanken.

Ach, noch kann ich dich nicht
Fassen, o Muse,
Noch versagst du
Dem irrenden Finger
Dein Saitenspiel;
Aber schon spür' ich
In ahnender Seele
Dein tröstlich Nahen,
Im Windesodem
Flattert dein Hauch schon,
Und seh' ich fern durch die Stämme
Auf Waldeswiesen
Des Sonnenstrahls
Bewegtes Spielen,
So ist mir's oft,
Es sei das Wallen
Deines weifsen Gewandes.

Diese Stimmung ist wohl vor allem innere Sammlung, ein Zustand, der uns gestattet, auf die Regungen in uns zu horchen,

ein Zustand des Konzentriertseins, des Losgelöstseins vom Kleinen, Zerstreuenden, Störenden der Alltäglichkeit. „Sonntags gehe ich zuweilen nach Feuerbach und Montags frühe zurück,“ so schreibt UHLAND einmal (MAYER I. S. 274), „dies ist mir immer eine recht köstliche Erholung oder vielmehr Sammlung. Gedichtet habe ich freilich hier noch nichts, doch wird mir die Poesie in dieser äufsern Abgeschiedenheit von ihr gewissermafsen innerlich klarer und lebendiger, wie es oft bei entfernten Freunden der Fall ist.“

„Es war früh am Tage,“ so erzählt NOVALIS im Heinrich von Ofterdingen (1826 S. 20), „als die Reisenden aus den Thoren von Eisenach fortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung. Je heller es ward, desto bemerklicher wurden ihm die neuen unbekannten Gegenden: und als auf einer Anhöhe die verlassene Landschaft von der aufgehenden Sonne auf einmal erleuchtet wurde, so fielen dem überraschten Jüngling alte Melodien seines Innern in den trüben Wechsel seiner Gedanken ein.“ Es überkommt ihn „seltsame Ahnung“, „Träumerei“ und — NOVALIS wollte seinen Heinrich als Typus eines Dichters darstellen. TIECK stimmt zu, denn im Sternbald (MINOR S. 129) sagt er ausdrücklich: „Der frische Morgen giebt dem Künstler Stärkung und in den Strahlen des Frührots regnet Begeisterung auf ihn herab. Der Abend löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahndungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, dafs jenseits dieses Lebens ein andres kunstreicheres liege, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt.“

Wir dürfen aber eine solche Stimmung nicht etwa nur als einen besonderen Zug der Romantik ansehen, denn zahllos sind die Stellen, in denen SCHILLER und GOETHE ganz ebenso von einer besonderen lyrischen Stimmung sprechen. Nur die bezeichnendsten seien angeführt. So schreibt einmal SCHILLER an GOETHE (Nr. 51): „Wie sind wir doch mit aller unserer geprahlten Selbständigkeit an die Kräfte der Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt! Worüber ich schon fünf Wochen fruchtlos brütete, das hat ein milder Sonnenblick binnen drei Tagen in mir gelöst“; und GOETHE erwidert bestätigend (Nr. 52) „Wir können nichts thun als den Holzstofs erbauen und recht trocknen; er fängt alsdann Feuer zur rechten Zeit und wir verwundern uns selbst darüber.“ Erforderlich ist dazu aber „ästhetische

Stimmung" (Nr. 198, 271), die auch „poetische" genannt wird (Nr. 129, 162, 185, 364), SCHILLER nennt sie in einem Brief an KÖRNER (I. S. 156) auch „Laune"; er bezeichnet sie (Nr. 805) als einen „Empfindungszustand", welcher „allem Technischen" vorhergeht und nur „eine dunkle, aber mächtige Totalidee" faſst. GOETHE bezeichnet diesen Zustand noch genauer (Nr. 807) als „eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt", als einen „unschuldigen produktiven Zustand". Ein anderes Mal heiſst es: „Seine poetische Stimmung bestehe darin, daſs er in mehr als einem Sinne nicht wisse, was er wolle, noch solle". „Groſse Einsamkeit" ist der Stimmung förderlich (Nr. 235), ja „absolute Einsamkeit", etwa „die Stille des Gartens" (Nr. 635), während Gesellschaft „was wir am meisten, ja einzig brauchen: Stimmung nicht giebt, vielmehr zerstört" (Nr. 459). „Eine unterbrochene und halbe Stimmung" reicht allenfalls für Kleineres aus (Nr. 346). Poesie vermag Stimmung zur Poesie zu erzeugen (Nr. 350), es gehört aber „poetische Liberalität" dazu (Nr. 364); Stimmung kommt „unerwartet und ungerufen" (Nr. 376), SCHILLER meint aber, man könne die „lyrische Stimmung" in sich nähren, um sie zu benutzen (Nr. 475). Diese „lyrische Stimmung" gehorcht „unter allem am wenigsten dem Willen, weil sie gleichsam körperlos ist, und wegen Ermanglung eines materiellen Anhalts nur im Gemüte sich gründet" (Nr. 481). In dieser Stimmung wird nun „fürs erste nur die Anlage" zu einem Gedicht gemacht (Nr. 700), obwohl auch zur Ausführung eine gewisse Stimmung gehört (Nr. 185), welche jedoch nicht mehr unbewuſst, bewuſstlos, sondern bewuſst ist (Nr. 805). Die Stimmung darf nicht „forciert" werden, sonst miſslingen die poetischen Arbeiten (An KÖRNER I. S. 156). GOETHE läſst den Dichter im „Vorspiel auf dem Theater" (V. 184 ff.) die Stimmung schildern:

So gieb mir auch die Zeiten wieder,
Da ich noch selbst im Werden war,
Da sich ein Quell gedrängter Lieder
Ununterbrochen neu gebar,
Da Nebel mir die Welt verhüllten,
Die Knospe Wunder noch versprach,
Da ich die tausend Blumen brach,
Die alle Thäler reichlich füllten.
Ich hatte nichts und doch genug,
Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug.
Gieb ungebändigt jene Triebe,
Das tiefe schmerzenvolle Glück,
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe . . . .

Andere Dichter nennen diese Stimmung wohl Begeisterung; Hebbel spricht von der „schönen Zeit, wo man den Sporn in sich hat“ (I. S. 305) und denkt an einen Zustand, der sich nicht rufen läfst, der plötzlich kommt und plötzlich schwindet. „Ist Dein Gedicht Dir etwas Anderes, als was Anderen ihr Ach und ihr O ist, so ist es Nichts. Wenn Dich ein menschlicher Zustand erfafst hat und Dir keine Ruhe läfst, und Du ihn aussprechen, d. h. auflösen mufst, wenn er Dich nicht erdrücken soll, dann hast Du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht“ (I. S. 35).

Dieser ahnungsvolle Zustand, diese Abgezogenheit von der Welt, diese Beschaulichkeit besteht nach allem, was wir hörten, in einer inneren Sammlung, welche den Dichter gewissermafsen reizbarer, empfindlicher, zarter, gleichsam hellsehend macht; stärker als zu anderen Zeiten wirkt dann das Poetische, wie es auch heifsen mag, auf den Lyriker. „Der Hauch von vielem Guten, Vergnüglichen, Nützlichen wehet über die Welt oft Jahrhunderte hindurch, ehe man seinen Einflufs spürt,“ so sagt Goethe (Hempel 26, 334) von der Kunst. Die Stimmung ermöglicht es dem Dichter, die Poesie plötzlich zu fühlen, welche gebunden überall liegt und von ihm gelöst werden mufs; der Hauch von Poesie wehet über die Welt lange Zeit hindurch, ehe man seinen Einflufs spürt, aber ist die Stimmung des Dichters darnach geartet, dann fühlt er diesen Hauch mit einem Male.

Erlebnisse macht der Dichter fortwährend durch, ungezählte Male sieht er den Schnee in Flocken herniederwirbeln, ohne dafs er irgend etwas Tieferes dabei fühlt; einmal aber in einem Momente der Stimmung, der inneren Sammlung senkt es sich als Keim in seine Phantasie und wird vielleicht nicht sogleich, sondern erst später zum Gedichte. Deshalb ist Stimmung ein Moment des lyrischen Werdeprozesses.

Aber in dieser Stimmung entsteht nicht das Lied, sondern es regt sich nur „noch wortlos“, oder wie Karl Mayer (Gedichte 3. Aufl. 1864 S. 2) singt:

Oft wie Wohllaut hör' ich's gleiten
Durch des Himmels blaue Weiten;
Wie von ferne hör' ich Klänge
Heilig holder Festgesänge.

Doch das Wort vorüberrauscht,
Unvernommen, unerlauscht;
Keine Rede tritt hervor,
Und das Lied verschwimmt dem Ohr.

Und ganz übereinstimmend läfst sich auch Hamerling hören, der sonst doch gerade mit Karl Mayer wenig Ähnlichkeit hat („Nächtliche Regung“, Sinnen und Minnen. 3. Aufl. 1870 S. 290):

Horch, der Tanne Wipfel
Schlummertrunken bebt,
Wie von Geisterschwingen
Rauschend überschwebt.
Göttliches Orakel
In der Krone saus't,
Doch die Tanne selber
Weifs nicht, was sie braus't.

Mir auch durch die Seele
Leise Melodie'n,
Unbegriff'ne Schauer,
Allgewaltig zieh'n:
Ist es Freudemahnung
Oder Schmerzgebot?
Sich allein verständlich
Spricht in uns der Gott.

In einer Allegorie hat Konrad Ferdinand Meyer Erlebnis und Stimmung gezeichnet (Gedichte. Leipzig 1882. S. 6 „Lieder-Seelen"):

In der Nacht, die die Bäume mit Blüten deckt,
Ward ich von süfsen Gespenstern erschreckt,
Ein Reigen schwang im Garten sich,
Den ich mit leisem Fufs beschlich;
Wie zarter Elfen Chor im Ring
Ein weifser, lebendiger Schimmer ging.
Die Schemen hab' ich keck befragt:
Wer seid ihr, luftige Wesen? Sagt!

„Ich bin ein Wölkchen, gespiegelt im See."
„Ich bin eine Reihe von Stapfen im Schnee."
„Ich bin ein Seufzer gen Himmel empor!"
„Ich bin ein Geheimnis, geflüstert ins Ohr."
„Ich bin ein frommes, gestorbenes Kind."
„Ich bin ein üppiges Blumengewind —"
„Und die du wählst, und der's beschied
Die Gunst der Stunde, die wird ein Lied."

Und dasselbe ruft Greif (S. 387) einem Spötter zu, der sich wundert, dafs er so schweigsam ist und dafs nur selten sein Lied ertönt — „Stimmung" lautet der Titel des Epigramms:

„Ei Lieber, geh' zum grünen Hag,
Da magst du Alles leicht erkunden:
Der Kuckuck ruft den ganzen Tag,
Die Nachtigall hat ihre Stunden."

Auch Schiller kennt dieses Wesen der Stimmung, denn er schreibt aus Jena, 25. Mai 1792 an Körner (II. S. 309—311): „Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergiefsung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. Ich bin durch meine Hymne an das Licht, die mich jetzt manchen Augenblick beschäftigt, auf diese Bemerkung geführt worden. Ich habe von diesem Gedicht noch keine Idee, aber eine Ahndung, und doch will ich im voraus

versprechen, dafs es gelingen wird.“ Auch die anderen Äufserungen Schillers wie Goethes, welche wir kennen lernten, bestätigen die Behauptung. Wunderbar hat Robert Burns diese Stimmung der sich erst ahnenden Kraft geschildert in seiner liebenswürdigen Epistel *To Mrs. Scott of Wauchope-house* (March 1787 S. 153 f.), in welcher er seine Jugendzeit darstellt:

E'n then, a wish, (I mind its pow'r)	*Schon damals regte sich in mir,*
A wish that to my latest hour,	*Die hohe heilige Begier,*
Shall strongly heave my breast;	*Die stets mich hat durchglüht,*
That I for poor auld Scotland's sake,	*Dafs ich zu meines Landes Ehr'*
Some useful plan, or book could make,	*Erfände, wenn nicht Werk noch Lehr',*
Or sing a sang at least.	*O wenigstens ein Lied.*

Und weiter dann:

But still the elements o' sang	*Noch lag des Liedes Element*
In formless jumble, right and wrang,	*In meiner Seele ungetrennt,*
Wild floated in my brain;	*Verworren, ungeklärt.*
Till on that hairst I said before,	*Der Liebe jede Frucht entkeimt.*
My partner in the merry core,	*Das erste Lied, das ich gereimt,*
She rous'd the forming strain:	*Hat Liebe mich gelehrt.*
I see her yet, the sonsie quean,	*Die Mitarbeiterin nach Brauch*
That lighted up her jingle,	*Im Feld mir zugegeben.*
Her witching smile, her pauky een	*Ihr holder Reiz, ihr kluges Aug'*
That gart my heart-strings single;	*Konnt' mich zuerst beleben.*
I fired, inspired,	*Ich glühte, ich sprühte,*
At ev'ry kindling keek,	*Sah ich ihr ins Gesicht.*
But bashing, and dashing	*Verschämet, gelähmet*
I feared aye to speak.	*Zu sprechen wagt' ich nicht.*

Auch in seinem *Scrap-Book* (S. 434) spricht Burns etwas Ähnliches aus: *There is certainly some connexion between love, and music, and poetry; and therefore I have always thought a fine touch of nature, that passage in a modern love composition: —*

„As towards her cot he jogg'd along.
Her name was frequent in his song.“

For my own part, I never had the least thought or inclination of turning poet, till I got once heartly in love; and then rhyme and song were, in a manner, the spontaneous language of my heart. Sein Herz glühte damals von *honest, warm simplicity*. Gestaltlos lag das Lied in ihm, bis die Liebe es formte. August Wilhelm Schlegel hat in einem Athenäumsfragment von Tagen gesprochen, „wo man sehr glücklich gestimmt ist, und leicht neue Entwürfe machen, sie aber ebensowenig mitteilen, als wirklich etwas hervorbringen kann. Nicht Gedanken sind es; nur Seelen von Gedanken“

(MINOR II. S. 235). Ein „heimlich Klingen“ wird in der Seele wach, „das Geheimnis der Sehnsucht“, „ein Flügeldehnen, Segelspannen“, „geheimnisvolle Glut“, „süfse Ahnung“: alles Ausdrücke GEIBELS für diesen Zustand (vgl. II. S. 76):

Mir ist's, ich müfste Flügel heben
Und körperlos in's Weite schweben,
Verschenken müfst' ich wonniglich
Mein bestes Sein, mein tiefstes Ich;
Den ganzen Schatz der vollen Brust,
Andacht und Liebe, Schmerz und Lust,
Der innersten Gedanken Hort
Ich müfst' ihn in ein einzig Wort
Als wie in güldnen Kelch beschliefsen,
Um ihn verschwendrisch hinzugiefsen.

Umsonst! Kein Wort, sei's noch so grofs,
Macht dich des tiefen Dranges los.

Nicht das Lied entsteht, aber es senkt sich etwas in die Phantasie des Dichters, das nach Gestaltung verlangt, wie GROTH sagt (Hundert Blätter S. 132):

Der Same wohl aus einem andern Land,
Woron der Keim nur dunkel noch erschlossen.

Viertes Kapitel.

Die Befruchtung.

Wie der köstlichste Wein von seinem Boden Geschmack nimmt,
Saft und Farbe, so sind wir Gewächse der Zeit:
Dies kocht reifer die Sonne, dem giebt sie süfsere Anmut,
Aber des Bodens Natur ändert nicht Sonne noch Zeit.

Herder.

Dieses Epigramm Herders gilt ganz ebenso vom Gedichte. Wir können allgemein sagen: das innerste Wesen des Dichters zeigt sich darin, wie er das Erlebnis zum Keim eines Gedichtes umbildet, befruchtet. Natürlich ist gerade dieser Teil des dichterischen Prozesses aufserordentlich schwer zu erforschen. Es gehört dazu eine Reihe von glücklichen Umständen und eindringendes Vergleichen; wir müfsten das Erlebnis des Dichters unzweifelhaft feststellen können, wir müfsten sagen können, dieses und nur dieses Rohmaterial liegt seinem Gedichte zu Grunde; wir müfsten mehrere solche Fälle beobachten können, um Schlüsse zu ziehen. Dann aber mufs vergleichend die Art jedes Dichters im einzelnen betrachtet werden, um die Beobachtung und den aus ihr gezogenen Schlufs an den übrigen Gedichten erproben und prüfen zu können. Dies ist natürlich eine Aufgabe, welche die Kräfte eines Menschen übersteigt. Leider haben wir noch gar keine Vorarbeiten, welche nach dieser Richtung hin auszunutzen wären; ja häufig ist nicht einmal das nötige Material zu erlangen. Wir müfsten Tagebücher und Briefsammlungen von Dichtern in viel reicherem Mafse zur Verfügung haben, als thatsächlich der Fall ist, wir müfsten Geständnisse über die Entstehung ihrer Gedichte von den Dichtern selbst besitzen, um hier wirklich Abschliefsendes zu leisten.

Schiller hat die Dichter in naive und sentimentalische geschieden und die sentimentalischen wieder in satirische, elegische, idyllische. Friedrich Schlegel suchte den Unterschied zwischen

naiv und sentimentalisch im interesselosen und interessanten Wohlgefallen (vgl. HAYM, Rom. Schule S. 213 f). SCHERER unterscheidet objektive und subjektive Auffassung, teilt jene dann in naturalistische, typisch-realistische und idealistische, die subjektive in humoristische, satirische, elegische, idyllische; und er hält dann eine subjektiv-naturalistische, subjektiv-typisch-realistische und subjektiv-idealistische Auffassung für möglich, also eine subjektiv-objektive: leider hat er diese seine so sehr auffallende Meinung gar nicht begründet und nicht im geringsten ausgeführt, so daſs uns dieser Einfall nicht weiter fördert; auch hatte er, wie seine Litteraturgeschichte lehrt, für die subjektive Auffassung nicht dasselbe Verständnis, wie für die objektive, man denke nur an seinen SCHILLER. Ja SCHERER nennt die subjektive Auffassung geradezu Manier, freilich in jener Bedeutung des Wortes, welche ihm GOETHE (HEMPEL 24, 529) beigelegt hat. GOETHE hat die Maler in einem seiner italienischen Aufsätze so unterschieden; er erkennt einfache Nachahmung der Natur z. B. bei den Blumenmalern, Manier z. B. bei den Landschaftsmalern und endlich als das höchste: Stil bei wenigen glücklichen Individuen. Die einfache Nachahmung beruht auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart, sie bedarf, um philosophisch zu sprechen, des Naturschönen; die Manier ergreift eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt; der Stil endlich ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen. Zu der ersten Art gehört Anschauung, zur zweiten Gemüt, zur dritten Erkenntnis. Suchen wir diese Einteilung auf die Poesie anzuwenden und mit der Forderung GOETHES zu vereinigen, daſs die Poesie e r l e b t sein müsse, so erhalten wir folgende Möglichkeiten: das äuſsere Erlebnis wird einfach festgehalten; das innere Erlebnis wird dargestellt; das äuſsere Erlebnis wird in seinem Wesen erkannt und — so dürfen wir wohl nach anderen Äuſserungen GOETHES sagen — symbolisch aufgefaſst. GOETHE bezeichnet damit eine Stufenleiter der Wertschätzung: einfache Nachahmung der Natur steht am tiefsten und ziemt mehr dem Schüler, Manier steht schon höher, aber erst der Stil ist ein Zeichen des groſsen Meisters. Aber freilich, diese Teilung hat GOETHE vorgenommen, ehe SCHILLER seine grundlegenden Untersuchungen angestellt hatte, wir besitzen also leider keinen Aufschluſs, wie er seine Ansicht mit SCHILLERS Resultaten

vereinigt hätte. Dies zu ergänzen war SCHERERS Bestreben, welches wenigstens in éinem Punkte bereits Billigung gefunden hat durch HARNACK (GOETHE in der Epoche seiner Vollendung S. 111) und durch VON LOEPER (Deutsche Rundschau 1887. 8. Heft. S. 245 f), von beiden aber nur für GOETHE.

Versucht sei wieder, das Material, soweit ich es beizubringen im Stande bin, eingehend zu ergründen.

Herr Rheder MEIER aus Bremen bittet UHLAND um die Erlaubnis, einem neugebauten Schiffe den Namen des Dichters geben zu dürfen. Für diese Freundlichkeit dankt UHLAND in einem Briefe vom 9. August 1847 (Leben S. 342) und wünscht: „Dafs der Name dem stattlichen Fahrzeuge zur guten Vorbedeutung gereichen möge.“ Er fügt hinzu: „Meine Fahrt, die freilich nicht auf dem grofsen Weltmeer ging, hat sich wohl mitunter etwas stürmisch angelassen, dann ist aber auch wieder Friede geworden und es ist fortwährend mein Bestreben, nicht ohne einigen Lebensertrag für mich und Andere in den Hafen einzulaufen.“

Hier haben wir genau genommen den Anfang eines zum Gedichte werdenden Motivs. Das Erlebnis ist das Schiff mit dem Namen „UHLAND“; es trifft den Dichter in einer poetischen Stimmung, in einem Momente der Sammlung, hervorgerufen durch das Bestreben, dem Rheder für seine Aufmerksamkeit in einem Briefe zu danken. Wie fafst nun UHLAND dieses Erlebnis auf? Es ist eigentlich ein Gedankenerlebnis, aber sogleich sehen wir, wie UHLAND es in Anschauung verwandelt: er sieht vor seinem geistigen Auge, in seiner Phantasie, das Schiff „UHLAND“ vor sich, er sieht es die Fahrt beginnen, hinausstechen ins grofse Weltmeer, begleitet es auf seiner Fahrt und sieht es nicht ohne Ertrag in den Hafen wieder einlaufen. Er sinnt also über das Erlebnis nach, aber nicht in Gedanken, sondern in Anschauungen; er sieht das Schiff vor sich, nicht in Ruhe, sondern in Bewegung, in jener Handlung, welche demselben gewünscht werden mufs. Aber noch weiter: er bleibt bei dieser Anschauung nicht stehen, das Schiff „UHLAND“ wird ihm zugleich zum Menschen „UHLAND“, Parallele wie Kontrast springt ihm in die Augen; er sieht in dem Schiffe „UHLAND“ zugleich sein eigenes Lebensschiff und nun spricht er von seinem Leben im Bilde, wobei er zugleich dem Schiffe „UHLAND“ seine Wünsche darbringt. Er erblickt also in dem Schiffe, das ist in diesem bestimmten Erlebnisse, nur ein

Symbol und hält es fest in symbolischer Weise. Mich will bedünken, dafs ich nicht zu viel in Uhlands Brief sehe, wie mir gelegentlich eingewendet wurde; es liegt uns ein unvollendetes Gedicht darin vor, wer weifs, ob Uhland, in seiner produktiven Zeit, aus diesem Erlebnisse nicht wirklich ein Gedicht gestaltet hätte.

In einem anderen Falle hat er es wirklich gethan. Karl Mayer hat ihm 1854 gemeldet, dafs seine Tochter Friederike einen Dr. Rominger nach Amerika heirate. Das Erlebnis ist also wieder ein Gedankenerlebnis, wieder verwandelt es sich in eine Anschauung: er sieht die Tochter des Freundes auf der Fahrt nach Amerika, Nacht fällt ein, aber der Steuermann verfolgt den Weg, welchen ihm seine Bussole weist, ein Flämmchen glüht immer, ihm die Bussole hell zu halten. Das ist eine Anschauung, welche der Dichter aus seinem Kenntnisvorrat schöpft, ein indirektes Erlebnis. Er sieht aber zugleich das junge Paar, welchem die Liebe den Weg erhellt. Und so fafst er wiederum das Erlebnis nur als ein Bild, ein Symbol auf und hält es in Versen fest, welche Friederike vor ihrer Abreise ins Album geschrieben erhält, in dem Sinngedichte: „Auf die Reise“ (Mayer II. S. 242 f. Gedichte S. 120. Leben S. 443):

Um Mitternacht auf pfadlos weitem Meer,
Wann alle Lichter längst im Schiff erloschen,
Wann auch am Himmel nirgends glänzt ein Stern,
Dann glüht ein Lämpchen noch auf dem Verdeck,
Ein Docht, vor Windesungestüm verwahrt,
Und hält dem Steuermann die Nadel hell,
Die ihm untrüglich seine Richtung weist.
Ja, wenn wirs hüten, führt durch jedes Dunkel
Ein Licht uns, stille brennend in der Brust.

Hier ist die Verschmelzung von Erlebnis und Symbol noch nicht einmal so weit gediehen wie in dem Brief an Meier, das „Ja“ zeigt noch den Übergang von dem einen zum anderen. Aber es zeigt sich dieselbe Weise, das — vereinfachte — Erlebnis festzuhalten als Symbol.

An seine Mutter schreibt Uhland aus Stuttgart 9. August 1816 (Leben S. 121), indem er auf eine Reihe von Bedenken und Vorwürfen des um sein irdisches und himmlisches Wohl besorgten Mutterherzens erwidert: „Nach der langen Regenzeit sind nun doch endlich warme, sonnige Tage eingetreten, wobei Ernte und Herbst noch gedeihen mag. Will es Gott, wird auch mir die

Frucht des Lebens nicht verloren sein." Diese Worte sind fast ein Beweis für UHLANDS unmittelbar vorher aufgestellte Behauptung: „Religiöse Gesinnung fehlt mir gewifs nicht und ich bin mir bewufst, das Irdische stets auf ein Höheres zu beziehen." Sein Erlebnis ist das Eintreten schöner Zeit nach langen Regentagen; UHLAND ist in der richtigen Stimmung, innerlich gesammelt, weich geworden, er hält dies Erlebnis fest, giebt ihm aber zugleich eine Deutung, verwandelt es in ein Symbol. Und etwas Ähnliches mufs schon früher einmal in ihm vorgegangen sein, er mufs Ähnliches erlebt und es ähnlich umgewandelt haben, denn wir finden ein Lied „An einem heitern Morgen", welches am 12. Juli 1812 entstanden ist (S. 47); es lautet:

O blaue Luft nach trüben Tagen,
Wie kannst du stillen meine Klagen?
Wer nur am Regen krank gewesen,
Der mag durch Sonnenschein genesen.

O blaue Luft nach trüben Tagen,
Doch stillst du meine bittern Klagen;
Du glänzest Ahnung mir zum Herzen,
Wie himmlisch Freude labt nach Schmerzen.[1]

Wir kennen das Erlebnis genau, denn UHLAND schreibt an KARL MAYER (I. S. 246): „Der heitere Himmel, welcher diesen Morgen nach langer Zeit wieder zu sehen war, veranlafste folgende Verse" und nun citiert er unser Gedicht, nur wenig anders als im Wortlaute der Ausgabe; so heifst es, man möchte sagen, momentaner als jetzt, beide Male „Du blaue Luft nach trüben Tagen", wodurch natürlich das Erlebnis stärker hervortritt. Auch hier ist das Erlebnis zum Symbol geworden und in dieser Form hielt es UHLAND fest. Zweimal dasselbe Erlebnis, beide Male symbolisch gewendet, nur je nach dem besonderen Zustande verschieden. Aus anderer Zeit stammt das Gedicht „Abendwolken", am 22. Juni 1834 entstanden (S. 45):

Wolken seh' ich abendwärts
Ganz in reinste Gluth getaucht,
Wolken ganz in Licht zerhaucht,
Die so schwül gedunkelt hatten.
Ja mir sagt mein ahnend Herz,
Einst noch werden, ob auch spät,
Wann die Sonne niedergeht,
Mir verklärt der Seele Schatten.

---

[1] Man vgl. KERNERS Lied „*Frühlingskur*" I. S. 76 und oben S. 105.

Das Erlebnis dieses Gedichtes vermögen wir aus dem Situationseingange zu entnehmen, es ist eine besonders schöne Abendbeleuchtung nach einem drohenden Gewitter (V. 4); dies Erlebnis wirkt auf Uhland, der sich in dichterisch angeregter Stimmung befindet, er gestaltet es symbolisch; es ähnelt übrigens in gewissem Sinne den beiden übrigen.

Notter berichtet (Uhland S. 183 f.) über eine Polizeiverordnung vom 4. November 1816, in welcher es heifst: „Die nasse Witterung des verflossenen Sommers hat unter dem Getreide Samenkrankheiten, namentlich Rufs und Mutterkorn veranlafst . . . auch das Gedeihen solcher Pflanzen begünstigt, deren Samen, wie des Dippel- und Schwindelhabers und der Kornraden, sehr schädliche Wirkungen hervorbringen . . . Es wird daher . . . . . sorgfältige Absonderung jener vom Getreide durch Werfen und Sieben befohlen . . . und Benützung solcher schädlichen Bestandteile zu Mehl, Bier etc. etc. bei hoher Strafe verboten. Um insbesondere das Getreide von Rufs zu reinigen, haben alle Müller nicht allein mit einem Koppbeutel sich zu versehen, sondern auch die abgegerbten Kernen nachher durch den Stäuber laufen zu lassen . . . . — Schwindelhaber und Kornraden können (übrigens) beide, zuvor abgekocht, dem Rindvieh, auch Pferden und Schafen gereicht werden. Es haben sich aber die Menschen wohl zu hüten, dafs sie sich nicht zu sehr dem, beim Abkochen aufsteigenden, Dampfe nähern, welcher Schwindel, Betäubung und deren Folgen verursacht."

Diese Polizeiverordnung las Uhland, ihr Inhalt ist also sein Erlebnis; er wird dadurch zu seinem politischen Gedichte „Schwindelhaber" (S. 94) angeregt, welches ich ganz anführen mufs. Einzelnes ist von Uhland wörtlich aufgenommen worden:

Ei, wer hat in diesem Jahre
All den Wust ins Korn gebracht,
Mutterkorn und andre Ware,
Die im Kopfe dämisch[1] *macht,*
Raden, Russ, am meisten aber
Schwindelhaber, Dippelhaber?

Was die neuen Früchte taugen,
Sah man jüngst beim Schützenfest;
Allen tanzt' es vor den Augen
Und nicht einer traf ins Nest;
In dem jungen Bier war aber
Schwindelhaber, Dippelhaber.

Worfeln soll man, beuteln, sieben,
Was der Krankheit Spuren trägt;
Tüchtig werd' es durchgetrieben,
Abgegerbt und ausgefegt!
Weg den Wust, besonders aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Die ihr sorgt in unsrem Namen
Für die neue grosse Saat
Siehtet aus den falschen Samen,
Der schon so viel Böses that,
Raden, Russ, vor allem aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

---

[1] „Dippel" bedeutet im Schwäbischen: dummer Kerl. (vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s. v. Döbel), darauf bezieht sich das „dämisch".

In den ersten drei Strophen wird das Erlebnis ausgeführt, die vierte jedoch bringt die symbolische Wendung auf die damaligen württembergischen Verfassungskämpfe. Auch hier in einem humoristischen Gedichte nimmt das Erlebnis eine symbolische Wendung.

Uhland hat von dem Tode seines Onkels gehört und schreibt nun an seine Mutter aus Stuttgart 22. Juni 1815 (Leben S. 103 f.): „Ein solcher Todesfall erweckt leicht auch die Vorstellung, wie Manche, die sich durch Bande des Bluts und der Liebe angehören, doch so wenig zu einem wahren Zusammenleben gelangen können und sich nur durch Erinnerung und einzelne Begegnungen, wie Reisende auf der Kreuzstrafse, verbunden bleiben. Diese Vorstellung schwebt mir ohnediefs seit geraumer Zeit nur zu lebendig vor, da ich befürchten mufs, zuweilen auch Ihnen, liebe Eltern und Schwester, etwas entfremdet zu erscheinen . . .“ Das Erlebnis, der Tod des Onkel Hoser ist nur als Symbol aufgefafst und dargestellt.

Am 8. März 1862 schreibt Uhland an seinen Vetter Karl von Killinger, welcher ihm die Verlobung seiner Tochter Marie angezeigt hatte (Leben S. 472): „Zum Jahresschlufs stand ich am Sarge meines treuen Freundes und Schwagers Roser, in vorletzter Woche warf ich die Scholle in das Grab Kerners, den ich jährlich in Weinsberg heimzusuchen pflegte, und eben noch in diesen Tagen gab ich einem hiesigen Schulkameraden, Prosektor Baur, das letzte Geleit. So bringt es das vorgerückte Alter mit sich; da leuchten aber auch wieder die hellen Glücksterne herein, die über den Häuptern eines jüngeren befreundeten Geschlechtes aufgehen.“ Tod und Verlobung, diese zwei Erscheinungsreihen, diese zwei Erlebnisse werden symbolisch vereinigt und einem Gedanken Ausdruck geliehen, den Uhland jedesfalls seit langem im Innern hegte. Im Stylisticum (S. 43) sprach er von der Vergangenheit, welche auf den ersten Anblick starr und leblos sei. „Aber je länger und genauer die scheinbar tote Masse betrachtet wird, um so mehr wird sie sich bewegen und beleben. Es entfaltet sich dann eine Fülle von Leben, die in der Beschränktheit der unmittelbaren Umgebung oft nicht einmal geahnt war, und es drängt sich die Ansicht auf, dafs nicht je die Gegenwart die vollkommenste Zeit sei, dafs die menschliche Natur nicht jede ihrer Anlagen gleichzeitig zur äufsersten Entwicklung bringe, dafs jeder Frühling seine Blüte habe, dafs wir neuen geistigen

Besitz oft nur auf Kosten eines frühern erringen, dafs das Ganze der unendlich mannigfaltigen Bildungen, deren die Menschheit fähig ist, nur im Komplex aller Zeiten zu suchen und eben damit über die Zeit erhaben sei." Und ein anderes Mal (S. 91) spricht er über die unfruchtbare Halbheit „Disparates zusammenzukleben", aber keineswegs „einen Zusammenhang des Neuen mit dem Alten anzuerkennen". „Was ist ganzer, als die Natur, und ist nicht eben sie in einer stetig fortschreitenden Entwicklung des Neuen aus dem Alten begriffen? . . . . Das Ganze alles Lebens ist nur in einem unausgesetzten Fortschritt gedenkbar und wir müsten uns gegen ein Neues verwahren, das nicht ein Altes werden, ein weiteres Neues aus sich entfalten könnte." Schon im Jahre 1808 hatte er an Schickard geschrieben (Leben S. 44 f.): „Zwar sind wir, denke ich, auch jetzt noch nicht gealtert, und es liegt noch vieles vor uns; aber dennoch sind mehrere Jahre, die man zu den schönsten des Lebens zählt, die damals noch Zukunft waren, jetzt Vergangenheit; und wie manches blieb ungenutzt, ungenossen! Sind wir, was wir hätten werden können? Wie mancher schöne Wahn hat sich uns in kaltes Besserwissen aufgelöst. Im Menschenleben ist doch wohl im Ganzen die Blüte schöner als die Frucht!" Allein wir können wieder aus dem Stylisticum (S. 92) fortfahren: „Man schneidet den dürren Halm ab, wenn die Ähre reif ist, aber sie ist darum doch aus dem Halme heraufgereift und wäre nicht zur Reife gelangt, wenn man den Halm vorzeitig abgeschnitten hätte." In dem Gedichte „Hohe Liebe" (S. 27) vom 4. Februar 1808 hatte Uhland gesungen:

In Liebesarmen ruht ihr trunken,
Des Lebens Früchte winken euch;
Ein Blick nur ist auf mich gesunken,
Doch bin ich vor euch allen reich.

Das Glück der Erde miss' ich gerne
Und blick', ein Märtyrer, hinan,
Denn über mir in goldner Ferne
Hat sich der Himmel aufgethan.

Alle diese Stellen, die sich übrigens noch vermehren liefsen, wurden angeführt, um zu zeigen, wie sich die Verbindung in dem Briefe an Killinger nicht zufällig ergiebt; Uhland verbindet nicht beliebige zwei Anschauungsreihen, sondern eine Vorstellung weckt bei ihm die andere, für die eine sieht er in der anderen das Symbol.

Am 21. April 1831 sendet Uhland einem Teilnehmer am Stylisticum eine Legende nach, die Legende vom heiligen Gangolf, dem Patron aller Fufsgänger (S. 46): „Dieser fromme Mann kam einst auf der Wanderschaft zu einer klaren Quelle und trank

daraus. Der Eigentümer des Platzes, wo die Quelle flofs, sah, wie dem Wanderer das Wasser mundete, und bot ihm die Quelle feil. Der heilige Gangolf nahm keinen Anstand, sie zu kaufen. Als er aber nach Hause gekommen war und den Seinigen diesen Kauf erzählte, lachten sie ihn aus. Da stiefs er seinen Stab in die Erde, und als er ihn wieder herauszog, brach sogleich die Quelle hervor, die er gekauft hatte. So läfst der Wanderstab des Dichters alle die frischen Lebensquellen daheim aufspringen, die er auf dem Wege eingesogen hat." Das Erlebnis ist die Legende; UHLAND hat bereits begonnen, sie innerlich zu verarbeiten, d. h. er hat sie nur als Symbol aufgenommen für den Dichter. Das ist ihm eigentümlich, diese Wendung brauchte der Legende nicht gegeben zu werden, rückt sie aber in's lyrische Gebiet. Man denke nur, wie LUDWIG THEOBUL KOSEGARTEN die Legende „Der Brunn des heiligen Gangolf" behandelte:

Auf seiner Pilgerfahrten einer kam
Der heil'ge Gangolf in Campanien
Zu einem Brunnen, kostete des Wassers
Und lobte Gott, es war so kühl und klar.

Des Brunnens Eigner kam daher und sprach:
Um hundert Pfennig' ist der Brunn mir feil.
Der Heil'ge gab die hundert Pfennige,
Zog fröhlich seines Wegs, gelanget endlich[1]
Zu seiner Heimath in Burgundia,
Und fand die Gattinn vor der Thüre sitzen.

Frau, sprach er, freue dich, was uns gefehlet,
Hab' ich gefunden in Campania,
Den schönsten Brunnen weit und breit im Reich.
Um hundert Pfennig' hab' ich ihn gekauft.

Thor, sprach das Weib, was hilft ein Brunnen uns,
Der Dreyfsig Meilen weit von hier entspringt?

Ruhig sprach Gangolf: Hast du nicht gelesen,
Was Christus sprach: So einer Glauben hat,
Nur eines Senfkorns grofs, und spricht zum Berge:
„Berg hebe dich von hinnen!" folgsam wird
Der Berg sich heben. Solchem Wort vertrauend,
Hab' ich den Quell gekauft in fernem Lande.

So sprach der fromme Pilger, nahm den Stab,
Stiefs kräftig in den Grund ihn — und im Nu
Sprung klafterhoch der schöne Wasserstrahl
Empor, kühl, silberhell, krystallenklar.

Noch immer springt und rinnt die Quelle dort,
Doch in Campania war sie verschwunden.

KOSEGARTEN beschränkt sich auf die epischen Thatsachen der Legende, sein ist nur die Ausführung; warum hat dies nicht

[1] Zur Vermeidung des Hiatus statt des erforderten „gelangte"!

auch UHLAND gethan, warum rückt UHLAND den Stoff in eine höhere Sphäre und bringt nicht wie KOSEGARTEN nur einen Beweis für die Kraft des Glaubens? UHLAND gestaltet die Legende symbolisch, weil er gar nicht anders kann; ihn leitet keine Absicht, keine Überlegung, sondern sein innerstes Wesen; er vermag nicht anders vorzugehen, weil er eben ein symbolischer Dichter ist. Seine Legende wäre zudem lyrisch geworden, während die KOSEGARTENs durchaus episch ist und auch mit dem Epos, als besondere Gattung dieser Dichtungsart zu besprechen wäre.

Wir haben nun eine genügende Menge von Fällen kennen lernen, in welchen UHLAND immer gleichmäfsig verfuhr; in allen wurde das Erlebnis nur symbolisch festgehalten und, so umgewandelt, in die Phantasie gesenkt; selbst epischen Stoffen, sogar einer Polizeiverordnung gegenüber nahm UHLAND dieselbe Haltung ein. Gehen wir Gedicht für Gedicht durch, immer dasselbe Verhältnis. Sollen wir da noch von Zufall sprechen? Müssen wir nicht vielmehr in dieser Art das eigentliche Wesen des Dichters erkennen? Wir werden UHLAND daher als einen symbolischen Dichter betrachten.

Noch bedarf aber ein Punkt der Aufhellung. Wir haben in allen Fällen das Erlebnis UHLANDs besprochen, es war durchaus nicht immer poetischer Natur: einer Polizeiverordnung kann man wohl kaum Poesie zutrauen und speciell die von UHLAND benutzte mit ihren trockenen Vorschriften und Verboten über Getreidekrankheiten ist so unpoetisch als möglich. Trotzdem hat UHLAND aus diesem Erlebnisse ein Gedicht gemacht, welches durchaus poetisch ist. Er fand die Poesie nicht vor, erst durch seine Behandlung des Erlebnisses trat sie zu Tage. UHLAND oder, besser gesagt, ein anderer Dichter hätte das Erlebnis auch anders behandeln können. Erinnern wir uns des verschiedenen Verhältnisses von UHLAND und KOSEGARTEN gegenüber der Legende, wie der letztere sich auf den Stoff, das Erlebnis beschränkte, UHLAND es dagegen umgestaltete, und nehmen wir an, KOSEGARTEN hätte nun auch das andere Erlebnis, die Polizeiverordnung, in derselben Weise behandelt; dann wäre vielleicht ein komisches Gedicht entstanden, es hätte die Niedrigkeit des Stoffes in Kontrast mit den Versen eine komische Wirkung hervorrufen können; immerhin aber wäre dabei nur ein unbedeutendes Gedicht zu Stande gekommen. Indem UHLAND jedoch das Erlebnis symbolisch machte, rückt es aus der niederen Sphäre in die Höhen echter Poesie und

zeigt sich poetisch fruchtbar. Die symbolische Auffassung erst macht das Erlebnis zum fruchtbaren Keim eines Gedichtes, wir haben daher ein Recht zu sagen: die Umwandlung des Erlebnisses durch UHLAND, welche seinem innersten Wesen entspricht, ist die Befruchtung des Erlebnisses. Wenn wir nun immer wieder bemerken können, dafs sich in der Befruchtung das Wesen des Dichters zeigt, so werden wir sagen dürfen, die Art der Befruchtung scheidet die Dichter von einander, wie die Art des Erlebnisses die lyrischen Gattungen. Das Erlebnis gehört der politischen Welt an, das Gedicht werden wir gewifs zur politischen Lyrik rechnen, UHLAND hat es unter den „Vaterländischen Gedichten" eingereiht; da es sich aber auf ein Naturereignis bezieht, so werden wir darin die Kreuzung „Natur-politische Lyrik" erkennen.

Nach dem Gesagten werden die Worte HEBBELS über den Eindruck, welchen UHLANDS Poesie auf ihn hervorbrachte, vollinhaltlich bestätigt; er schreibt (Tagebücher I. S. 20): „UHLAND führte mich — denn GOETHES Lyrik kannte HEBBEL noch nicht — in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er Nichts verschmähte, — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er ein geistiges Band zwischen sich und allen Dingen aufzufinden wufste, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung — ich weifs kein bezeichnenderes Wort — Alles, selbst das Wunderbare und das Mystische, auf das Einfach-Menschliche zurückzuführen verstand, wie jedes seiner Gedichte einen eigentümlichen Lebenspunkt hatte und dennoch nur durch den Rückblick auf die Totalität des Dichters vollkommen zu verstehen und aufzunehmen war. Dieses reine, harmonische Glockenspiel erfreute mich so lange, bis ich es zu seinem Ursprung zu verfolgen und mir über den Eindruck, den es auf mich hervorgebracht, Rechenschaft zu geben suchte; und nicht, ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu seyn, gewann ich das erste Resultat, dafs der Dichter nicht in die Natur hinein-, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Wie weit ich nun noch von Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, dafs sie nämlich an der singulairen Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läfst sich nicht berechnen." Hier hat HEBBEL mit klaren Worten den symbolischen Charakter von UHLANDS Poesie dargestellt und anerkannt, klarer als in späterer Zeit, denn jetzt heifst es von UHLANDS

Lyrik (I. S. 82), ihr liege durchaus zergliedernde Darstellung der Gemütsregung zu Grunde. Da er einmal im Tagebuch (I. S. 51) Öhlenschlägers Gedichte recensiert, spricht er aber die Forderung aus, es sei „des Dichters Aufgabe, das Besonderste aus dem Allgemeinsten heraus zu fühlen, umgekehrt auch das Allgemeinste aus dem Besondersten". Hier hat sich das Prinzip schon erweitert, neben die letztere Möglichkeit ist die erstere getreten, neben die Symbolisierung der singulären Erscheinung die Individualisierung des Unendlichen. Noch später finden wir auch das Wort bei ihm, nicht bloſs die Sache, er meint (II. S. 176): „Es ist der Vorzug höherer Naturen, daſs sie die Welt mit allen ihren Einzelheiten immer symbolisch sehen."

Als Aufgabe seines Lebens betrachtet er nach einem Brief an die Schoppe (I. S. 63) die Symbolisierung seines Innern, so weit es sich in bedeutenden Momenten fixiert, durch Schrift und Wort. Er strebte also darnach, wie Uhland ein symbolischer Dichter zu werden. Suchen wir ihn nun für unsere Frage zu erforschen, weil wir auch bei ihm reicheres Material beobachten können. Wir haben schon im ersten Kapitel an einem Beispiele das Umbilden des Erlebnisses bei ihm kennen lernen, wir sahen, daſs er sich durchaus nicht mit dem Erlebnisse selbst begnügt, sondern die zu Grunde liegenden Ursachen zu erforschen strebt; es fragt sich nun, ob dies nur zufällig bei dem éinen Erlebnisse geschah, oder ob wir dieses Verhältnis auch sonst finden; dabei wollen wir von den Epigrammen völlig absehen, obgleich sie fast sämtlich aus Tagebucheintragungen hervorgehen, und uns ausschlieſslich an die rein lyrischen Gedichte halten, weil den Epigrammen, wie wir sahen, Einfälle zu Grunde liegen, bei ihrer Gestaltung deshalb ein anderer Weg eingeschlagen werden muſste, als bei den Gedichten mit Gefühlserlebnis. Auch hier ist das Material für Hebbel noch schier erdrückend. Ganz so einfach, wie bei Uhland, läſst sich bei Hebbel sein dichterisches Wesen nicht aufzeigen, denn Hebbel ist ein viel komplizierteres Individuum und darum auch sein Vorgehen ein verwickelteres

„Ein echtes Talent," dieses Wort Hebbels (Tagebücher II. S. 67) hörten wir schon, „ist die innerste Lebensader dessen, der es besitzt, alles, Lust wie Leid, geht in sie hinein und verwandelt sich in ihr zu rotem oder schwarzem Blut." Diese Ansicht ist der von mir vorgetragenen völlig entsprechend, nur meine ich, um im Bilde zu bleiben, das Talent könne nicht beliebig alles

Einströmende in rotes oder schwarzes Blut verwandeln, sondern das eine blofs in rotes, das andere blofs in schwarzes, und darin zeige sich eben die Eigenart des Dichters. Dafür ist nun Hebbel vor allem ein sprechender Zeuge.

Im April 1835 wird Hebbel durch Blumenduft angeregt, er schreibt am 24. April in sein Tagebuch (I. S. 7): „Wie ist es mit Blumendüften? Entwickeln sie sich fortwährend aus den Blumen, oder ist ihre Dauer an einen Augenblick geknüpft? Unter Dauer verstehe ich natürlich den höchsten Grad geistigen Gehaltes.“ Später am 9. Februar 1840 an einem „göttlichen Frühlingstag“ schreibt er (I. S. 199): „Duften ist Sterben der Blume.“ Am 10. Februar 1838 dichtet Hebbel zu München die Strophen „Blume und Duft“ (VII. S. 193):

In Frühlings Heiligthume,
Wenn dir ein Duft an's Tiefste rührt,
Da suche nicht die Blume,
Der ihn ein Hauch entführt.

Der Duft lässt Ew'ges ahnen,
Von unbegrenztem Leben voll;
Die Blume kann nur mahnen,
Wie schnell sie welken soll.

Das äufsere Erlebnis kann auch für dieses Gedicht nur der Blumenduft gewesen sein, aber wie wird dieses Erlebnis von Hebbel festgehalten? hat er es, etwa Uhland gleich, symbolisch festgehalten: „O frischer Duft, o neuer Klang! Nun, armes Herze, sei nicht bang! Nun mufs sich alles, alles wenden“? Nein, er begnügt sich gar nicht bei dem Blumenduft, er sucht sich das Wesen desselben klar zu machen, „höchsten Grad geistigen Gehaltes“ erkennt er in ihm oder, wie er es ausgedrückt hatte, „Dauer“ der Blume, während die Blume selbst welken, sterben mufs. Ähnlich wie bei der Schneeflocke geht er also beim Blumenduft vor: er beruhigt sich nicht beim Erlebnisse, er gestaltet es nicht symbolisch wie Uhland, sondern er forscht dem Erlebnisse nach, sucht es auf seine Ursachen zurückzuführen, er grübelt über das äufsere Erlebnis, bis ein inneres daraus hervorgegangen ist: das gestaltet er dann. Nicht das Naheliegende des Erlebnisses wird von seiner Phantasie aufgenommen, sondern das hinter dem Erlebnisse Liegende, das er nur ergrübelt hat. Allerdings kann man sein Gedicht symbolisch auffassen, man könnte etwas dergleichen darin ausgedrückt sehen, wie in Hebbels Epigramm „An den Menschen“ (VIII. S. 101):

Wünsche dir nicht zu scharf das Auge, denn wenn du die Todten
In der Erde erst siehst, siehst du die Blumen nicht mehr!

oder was Hebbel im Tagebuch (II. S. 245 f.) so ausspricht: „Die Welt, wenn sie nicht mehr durch den Flor der Jugend und der Poesie betrachtet wird, macht keinen besseren Eindruck, wie der menschliche Körper, wenn man ihm die Epidermis abgestreift hat; es bleibt noch immer ein höchst vernünftig eingerichteter Organismus übrig, aber die Schönheit ist dahin.“ Doch diese symbolische Auffassung hat nicht das Erlebnis zum Keim eines Gedichtes gemacht, sondern steckt in der Darstellung des Gedichtes, welche rein und daher unendlich in ihren Beziehungen ist. Dasselbe zeigt sich in einem anderen Gedichte Hebbels vom 14. September 1839 „Der Blinde“ (Gedichte 1842 S. 65, es ist nicht wieder abgedruckt):

Der Blinde sitzt im stillen Thal
Und athmet Frühlingsluft,
Ihm bringt ein Hauch mit einem Mal
Des ersten Veilchens Duft.

Um es zu pflücken, steht er auf,
Sucht, bis die Nacht sich naht,
Und ahnt nicht, dafs in irrem Lauf
Sein Fufs es längst zertrat.

Hier werden wir eine symbolische Deutung nicht gut abweisen, aber sie liegt nicht in Hebbels Befruchtung des Erlebnisses, sondern in der Darstellung. Noch führe ich das Gedicht vom 5. Januar 1838 „Der Kranke“ (VII. S. 197) an:

Der Kranke in seinem Bette,
Wie schlief er so schwer und bang,
Als hin zu der schwülen Stätte
Der erste Lenzhauch drang.

Ein Fenster war aufgegangen,
Durch das er hinein sich stahl,
Nun kühlt er die heifsen Wangen,
Die glühende Stirne zumal.

Und all' dies linde Kosen,
Das Blüten gelockt aus dem Baum,
Es giebt dem Hoffnungslosen
Genesung in süfsem Traum.

Doch ach, der holde Gedanke
Erschüttert zu sehr sein Herz,
Vor Freuden erwacht der Kranke
Und fühlt den alten Schmerz.

Am 24. Juli 1854 sieht Hebbel „ein schönes Naturbild“ (Tagebücher II. S. 404) in Marienbad, jedesfalls eine Lilie, gefüllt mit Tau; es regt ihn am Morgen von seiner Frau Namenstage zu einem Gedicht „Liebesprobe“ (VII. S. 117) an:

Lafs den Jüngling, der dich liebt,
Eine Lilie pflücken,
Eh dein Herz sich ihm ergiebt,
Um ihn zu beglücken.

Wird kein Tropfe von dem Thau
Dann durch ihn vergossen,
Der sie tränkte auf der Au,
Sei der Bund geschlossen.

Wer so zart die Blume bricht,
Dafs die nicht entwallen,
Sorgt auch, dafs die Thränen nicht
Deinem Aug' entfallen.

Hebbel bleibt wieder bei dem Naturbilde nicht stehen, er denkt etwa, wie schwer es sein müfste, diese Lilie zu pflücken, ohne den Tau zu vergiefsen, dazu würde eine zarte Hand gehören. Ob es ein Mann könnte? Wenn's einer kann, der müfste wohl sorglich mit der Lilie umgehen. Und plötzlich sieht er nun einen solchen vor sich und denkt, wie der wohl zart gegen seine Frau wäre. Das verallgemeinert Hebbel und so fühlt er sich zu einem Gedicht angeregt. Das äufsere Erlebnis ist die taugefüllte Lilie, dieses Erlebnis wird aber in grübelnder Weise befruchtet und senkt sich erst so als Keim eines Gedichtes in die Phantasie des Dichters.

Im Februar 1841 schreibt Hebbel (Tagebücher I. S. 237): „Einer, dem ein Kind geboren wird, welches gleich wieder stirbt und nun durch Gram die Mutter tötet, so, dafs es der Todesengel war, der aus ihrem eigenen Schoofs hervorging." Der erste Teil des Satzes kann das Erlebnis sein, vielleicht ereignete sich ein solcher Fall damals in Hamburg wirklich. Hebbel bleibt bei ihm nicht stehen, sondern grübelt, bis er den Eindruck in eine Formel gebracht hat: das Kind „der Todesengel, der aus ihrem eigenen Schoofs hervorging"; das ist die Befruchtung; dieses so befruchtete Erlebnis ist nun Keim eines Gedichtes; Hebbel bewahrt ihn in seiner Phantasie, am 4. April wird daraus das Gedicht „Die junge Mutter" (VII. S. 60); die ersten drei Strophen bringen das Erlebnis in poetischer Form:

Sie hat ein Kind geboren,
Zu höchster Lust im tiefsten Leid
Und ist nun ganz verloren
In seiner stummen Lieblichkeit.

Es blüht zwei kurze Tage,
So dass sie's eben küssen mag,
Und ohne Laut und Klage
Neigt es sein Haupt am dritten Tag.

Und wie es still erblafste,
So trägt sie still den heil'gen Schmerz,
Und eh sie's ganz noch fafste,
Dafs es dahin ist, bricht ihr Herz.

Jetzt kommt die ergrübelte Wendung, welche das Erlebnis in ihm genommen hat:

Der mit dem Lilienstengel
Sonst tritt aus einem finstern Thor,
Er ging, der Todesengel,
Aus ihrem eignen Schofs hervor.

Diese Wendung liegt nicht sehr nahe, sie macht das Erlebnis auch nicht symbolisch, sondern ist eine, man könnte sagen

epigrammatische Zuspitzung des Erlebnisses, hervorgegangen aus dem Grübeln des Dichters darüber.

Am 3. April 1842 schreibt HEBBEL (I. S. 276): „Es lichtet sich in meinem Innern. Könnte ich den alten dumpfen Sinn doch ganz vertilgen! Das Leben ist an sich ein Gut, wofür man dankbar seyn mufs. Es ist die holde Möglichkeit des Glücks, und um dies seyn zu können, mufs es freilich zugleich auch die Möglichkeit des Unglücks seyn.“ Ein hoffnungsreicher Augenblick läfst ihn das Leben freudiger betrachten: kurz vorher (I. S. 271) hatte er die Überzeugung ausgesprochen: „Man sollte immer denken: gestern war es Nichts und morgen ist’s vorbei; dann würde man sich den Augenblick nie verkümmern lafsen!“ Das Leben bietet wenigstens die Möglichkeit, glücklich zu werden, Glück ist aber nur relativ, ohne Unglück nicht zu denken, also ist freilich das Leben auch Möglichkeit des Unglücks. Nun erweitert und rundet sich dieser Gedanke. HEBBEL äufsert sich am gleichen Tage in einem Briefe an RISTING (I. S. 277): „Wir erbärmlichen Wesen sind dazu bestimmt, wie Pendeln immer zwischen den äufsersten Polen hin und her zu schwanken und den Schwerpunkt nie zu finden, oder ihn doch beständig nach der einen oder nach der anderen Seite hin zu überhüpfen. Dies ist unser gemeinsames Schicksal, das sich zu allen Zeiten und in allen Verhältnissen wiederholt. Wer es einmal in seiner Nothwendigkeit erkannt hat, der wird sich so wenig bemühen, ihm zu entfliehen, als sich darüber beklagen, denn nur um diesen Preis konnte uns die ewige Macht das Daseyn verleihen, und das Daseyn, die holde Möglichkeit des Glücks, die süfse Unterscheidungslinie zwischen Bewufstseyn und dumpfer Bewufstlosigkeit, hat an sich einen hohen und unverlierbaren Werth“.

Hier kehrt der Gedanke des Tagebuchs wieder, erweitert und dargelegt, zum Teile noch formelhafter ausgearbeitet. HEBBEL dichtet nun an demselben Tage drei Sonette, „Gedanken-Gedichte, aber frisch: die ersten Gedichte in diesem Jahre“. Das eine, von dem wir es gewifs wissen, ist „Ein Bild“ (VII. S. 317), das andere mufs ein später nicht wieder abgedrucktes Sonett der ersten Sammlung gewesen sein „Das höchste Gesetz“ (Gedichte. Hamburg 1842 S. 237), datiert „Frühling 1842“, das dritte vielleicht „Das Element des Lebens“ (ebenda S. 240, ebenso datiert). Das zweite, auf das es ankommt, lautet:

Zwei Pole sind's, die hin und wieder stofsen.
Und gleich dem Pendel, dessen ew'ges Schweben
Nie ruht im Schwerpunkt, schwankt und schweift das Leben
Von dem zu dem im Kleinen wie im Grofsen.

Und magst Du, wenn Dein Bild noch an der blofsen
Erscheinung haftet, dumpf entgegen streben,
Bald schaust Du tiefer in der Kräfte Weben
Und das Gesetz wird Dich nicht mehr erbofsen.

Die sanfte Linie der Unterscheidung,
Der holde Keim verborgner Möglichkeiten:
Das Daseyn, war nicht anders zu erkaufen.

Bewegung ist die einzige Umkleidung
Der innern Lücke; sollte es nicht schreiten,
So mufst' es stockend in sich selbst verlaufen.

Das Gedicht hat ein Gedankenerlebnis, hervorgegangen aus der Selbstbeobachtung, aus dem Gefühl gröfserer Beruhigung, höherer Zufriedenheit mit dem Dasein; dabei bleibt Hebbel aber nicht stehen, er sucht es zu ergründen, auf eine Formel zu bringen und in dieser Form wird es ihm zum Gedichtkeim.

Denselben Weg können wir kurze Zeit darauf verfolgen; wir lesen im Tagebuch (I. S. 277 f.) folgenden Eintrag vom 18. April 1842: „Der Druck meiner Gedichte, mit dem es jetzt ernst wird, prefst meinem Geist noch manches ab, so eben das Sonett: An den Aether [VII. S. 312], welches gut ist. Eigentlich kann ich seit längerer Zeit, seit $1^1/_2$ Jahren etwa, immer dichten. Schöne Zeit der entwickelten Kraft, wie bald gehst du vielleicht vorüber! Wie die Luft uns die physischen Lebensstoffe zuführt, so athmet und webt der Geist in Gott, jeder Gedanke, jedes Gefühl, das ihm kommt, ist ein Odemzug, es ist eine Thorheit, dafs man glaubt, man könne sich von ihm losmachen. Sündigen ist nichts weiter, als was das muthwillige Anhalten des Athems physisch ist, die Luft bricht sich von selbst wieder Bahn."

Hebbel geht aus vom Druck seiner Gedichte, welcher den Abschlufs manches Gedichtes veranlafst, so eben des Sonettes: An den Äther; es lautet:

Allewiger und unbegrenzter Aether!
Durch's Engste, wie durch's Weiteste Ergoss'ner!
Von keinem Ring des Daseyns Ausgeschloss'ner!
Von jedem Hauch des Lebens still Durchwehter!

Des Unerforschten einziger Vertreter!
Sein erster und sein würdigster Entspross'ner!
Von ihm allein in tiefster Ruh' Umfloss'ner!
Dir gegenüber werd' auch ich ein Beter!

Mein schweifend' Auge, das dich gern umspannte,
Schliefst sich vor dir in Ehrfurcht, eh' es scheitert,
Denn Nichts ermifst der Blick, als seine Schranken.

So auch mein Geist vor Gott, denn er erkannte,
Dafs er, umfafst, sich nie so sehr erweitert,
Den Allumfasser wieder zu umranken.

Wir sehen deutlich, wie dieses Gedicht noch in Hebbel nachzittert, während er die nächsten Sätze im Tagebuch aufschreibt; er geht dem Motiv noch weiter nach; wie früher der Äther wird jetzt die Luft und das Atmen für Hebbel ein Anlafs zum Grübeln. Er sucht sich das Verhältnis zwischen dem Gedanken und Gott noch klarer zu machen, als im eben vollendeten Sonett, aber er denkt nicht in Formeln, sondern in Bildern, also bereits dichterisch. Und so gelangt er zur Auffassung der Sünde. Jetzt ist das Erlebnis befruchtet und wird zum Keim des Sonettes „Die Freiheit der Sünde“ (VII. S. 292), das nach dem Tagebuche (II. S. 312) erst am „4. Oktober 1845 in Rom“ gedichtet worden sein soll.[1] Also fast vierthalb Jahre schlummert dieser Keim im Innern Hebbels, und nun erscheint er in folgender Gestalt:

O glaube nicht, dafs du durch deine Sünde
Die Welt verwirrst! Wie du auch freveln mögest,
Und ob du Gott dein Ich auch ganz entzögest,
Du hinderst nicht, dafs sie zum Kreis sich ründe!

Ja, ob du, in des innern Abgrunds Schlünde
Hinunter taumelnd, völlig dich betrögest
Und dich hinauf zur Götter-Freiheit lögest,
Doch trifft dich das Gericht, das ich verkünde!

Wir leben nur im Ewigen und Wahren,
Und ihm entfliehen wollen, würde heifsen,
In unsrer Brust den Odem anzuhalten;

Wir können's, doch es wird sich offenbaren,
Dafs wir das eig'ne Lebensband zerreifsen
Und Nichts dadurch im Aether umgestalten.

Hebbels „Nachtlied“ (VII. S. 3), welches Robert Schumann zu voller musikalischer Wirkung brachte, gehört zu den reinsten lyrischen Produkten des Dichters:

---

[1] Am 4. Oktober war Hebbel aber in Neapel, das er erst am 8. Oktober morgens verliefs, um am 11. nachmittags wieder in Rom zu sein (II. S. 156). Emil Kuh verbessert „Rom“ stillschweigend in „Neapel“; ein solches Verschreiben ist im Januar 1849 wohl möglich, das Datum dagegen wird richtig sein, Hebbel mufste dafür eine alte Notiz haben. Das Sonett erscheint erst in den Neuen Gedichten S. 109.

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Dieses „helldunkle Nachtlied", wie es Kuh nennt (I. S. 246), voll unsagbarer Stimmung, musikalisch wohlklingend, zeigt uns dasselbe Vorgehen des Dichters, wie alle bisherigen Fälle. Das äufsere Erlebnis ist unzweifelhaft eine schöne Sternennacht. „Wie der Sternenhimmel die Menschenbrust weit machen kann, begreife ich nicht; mir löst er das Gefühl der Persönlichkeit auf, ich kann nicht denken, dafs die Natur sich die Mühe geben sollte, mein armseliges Ich in seiner Gebrechlichkeit zu erhalten" (I. S. 27). Auch hier bleibt Hebbel nicht im Erlebnis, sondern grübelt darüber nach: der Sternenhimmel in seiner Unendlichkeit läfst ihn sein Ich in ganzer Kleinheit fühlen, nur der Schlaf schützt das Ich. Wie ganz anders hätte Uhland dies Motiv behandelt! Thun wir Unrecht, wenn wir Hebbel einen grübelnden Dichter nennen?

Hebbel sagt einmal von sich selbst, er sei gewohnt, die Erscheinungen und Gestalten, die er erschaffe, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurück zu beziehen (II. S. 41). Ein anderes Mal gesteht Hebbel (23. Januar 1847 II. S. 220): „Heute habe ich mich den ganzen Tag in der angeregtesten Stimmung befunden und doch, wie so oft, nichts gethan, sondern mich ganz einfach des erhöhten Daseins erfreut! Sicher ist das naturgemäfs, aber eben so sicher ist das auch ein Grund, weshalb ich so weit hinter vielen anderen zurückbleibe, was die Wirkung auf die grofse Masse anlangt, denn diese will nicht Tiefe, sondern Breite, und wenn man zu lange mit seinen Gedanken spielt, streifen sie alle die bunten Hülsen ab, durch die sie sich bei ihr einschmeicheln könnten und werden zu ernst und streng." Hier hat sich Hebbel selbst als einen grübelnden Dichter charakterisiert; in den Tagebüchern können wir häufig dieses Grübeln verfolgen. Hebbel kommt in Paris von Lafittes Leichenbegängnis zurück: nun sehen wir, wie er mit einem Gedanken ringt oder spielt, welcher seinen Eindruck wiedergeben soll; höchst merk-

würdig, wie der Einfall schillert, wie HEBBEL über etwas grübelt, das noch gestaltlos in ihm liegt (II. S. 94). Ebenso S. 278 über den *Duc de Choiseul*, über Verbrechen und Verbrecher, wo HEBBEL sogar die Punkte seines Grübelns in „Frage“ und „Einfall“ systematisch gliedert. Oder S. 349: „(Abends, beim Lichtanzünden-Sehen). Wenn die erbarmungsvolle Nacht den Jammer der Welt in ihren Mantel hüllt, beleuchten die Menschen ihn selbst.“ Hier also äufseres Erlebnis: das Lichtanzünden, Befruchtung: Grübeln darüber; nicht die Erscheinung, das Erlebnis direkt verwertet, sondern das Grübeln darüber; es wird zurückgeführt auf eine Idee und ist dadurch allgemein geworden. Jede Seite des Tagebuches fast bietet Stoff zu solchen Beobachtungen; fast auf jeder finden wir poetische Motive, welche später nicht behandelt wurden, Keime, welche abstarben, aber auch solche, die erst lange nachher reiften. „Wenn ich meinen Begriff der Kunst aussprechen soll“, bemerkt HEBBEL einmal (I. S. 16), „so müfste ich ihn auf die unbedingte Freiheit des Künstlers basieren und sagen: die Kunst soll das Leben in all seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Mit dem blofsen Kopieren ist dies natürlich nicht abgethan, das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle sich in das Meer allgemeiner Wirkung verliert. Dafs diese Wirkung eine gedoppelte sein und sich sowohl nach innen als nach aufsen kehren kann, ist selbstverständlich. Hier ist die Seite, von welcher aus sich eine Parallele zwischen den Erscheinungen des wirklichen Lebens und denen des in der Kunst fixierten ziehen läfst.“

Das Gesagte dürfte wohl genügen, um HEBBEL als Lyriker zu charakterisieren; seine Besonderheit zeigt sich in der Art der Befruchtung: das Erlebnis wird zum Keim ergrübelt.

Vergleichen wir UHLAND und HEBBEL, welche wir bisher allein beim Dichten belauschten. UHLAND geht vom äufseren Erlebnis aus und setzt es mit seinem Innern in Beziehung, er sieht in jedem Erlebnisse nur ein Symbol. Auch HEBBEL geht von einem äufseren Erlebnisse aus, ruht aber nicht, bis er in seinem Innern den dadurch angeregten Prozefs zu Ende durchgeführt hat. Bei UHLAND bleibt das Erlebnis als ein symbolisches stehen, bei HEBBEL verschwindet es hinter dem Resultate seines Grübelns.

Uhland zeigt das Objekt in seiner Beziehung zum Subjekt, Hebbel zeigt das Subjekt bei Anlafs des Objekts. Gut, dann ist eben Uhland ein objektiver, Hebbel ein subjektiver Dichter, wie Scherer sagen würde. Gerade Scherer aber findet „wenig Erlebtes“ in Uhlands Poesie (Geschichte der d. Litt. S. 653); sicheren Geschmack und strenge Arbeit rühmt er ihm nach, während er ihm Originalität nur in geringem Mafse zuerkennt; darnach hätte Scherer also den Gedichten Uhlands „subjektive“ innere Form nachgesagt und zwar „elegische“ oder „humoristische“, je nach verschiedenen Zeiten und Fällen. Von Hebbel hat Scherer leider nicht sprechen können, selbst in der Poetik nimmt er nicht einmal auf die Tagebücher Rücksicht, aber wir dürfen nicht zweifeln, dafs er Hebbels Lyrik der subjektiven inneren Form beigezählt hätte. Nun teilt Scherer, wie wir sahen, mit Schiller die subjektive Dichtung in humoristische, satirische, elegische und idyllische; welcher Unterabteilung könnte Hebbels Lyrik angehören? Der humoristischen und satirischen gewifs nicht: also der elegischen oder idyllischen; gegen die letztere, welche wir nach Schiller, darum auch nach Scherer, als das Bild „eines aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, d. h. das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewandt“, zu erblicken hätten, gegen diese Auffassung spricht bei Hebbel, wenigstens in der Lyrik, alles. Es bliebe demnach nur die elegische Darstellung, bei welcher die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit entgegengesetzt ist, die Darstellung des ersteren überwiegt und das Wohlgefallen daran herrschende Empfindung wird. Ist das bei Hebbel nun wirklich der Fall? Kann man seinen Gedichten elegische subjektive innere Form gut nachsagen? kommt er mit seinem Subjekte an das Objekt heran, um für sein Ideal eine Verwirklichung zu finden? oder geht er vom Objekt aus, um es zu einem Ideal zu erheben? Doch nur, wenn wir schon Schillers Terminologie anwenden, das letztere; das ist aber ein Zeichen der objektiven Dichtung, also hat seine Lyrik objektive innere Form. Wir reichen auch hier mit Scherers Einteilung nicht aus, denn er hat alle Dichtungsarten im Sinne, nur nicht die Lyrik. Wir können Hebbels Lyrik weder Portraits, d. h. naturalistisch nennen, noch typisch-realistisch, noch endlich idealistisch. Es bleibt uns zur Unterscheidung der beiden Lyriker nur

der Unterschied in der Befruchtung; denn so viel ist jedesfalls klar, dafs Uhland und Hebbel anders vorgehen, dafs sie sozusagen beide konsequent vorgehen, jedesmal sich gleichmäfsig dem Erlebnisse gegenüber verhalten und immer in gleicher Weise von einander verschieden sind; der eine symbolisiert sein Erlebnis zum Keim, der andere grübelt über das Erlebnis so lange, bis daraus ein Keim wird; der eine bringt Symbole, der andere Gesetze.

Nehmen wir nun zum Vergleich einen anderen Dichter, vielleicht können wir an ihm die beiden Dichter messen: Justinus Kerner; auch bei ihm sind wir in der Lage den Übergang vom Erlebnisse zum Gedichte zu verfolgen, ja Scherer sagt ausdrücklich (S. 625), wir sähen genau, wie seine Gedichte entstehen. Kerners Braut Rickele wohnte bekanntlich in Lustnau, das ganz von Bergen umgeben ist; von einem derselben sah man auf ihr Fenster, „auf diesem Berge lag Kerner oft stundenlang und war glücklich, wenn er seine Geliebte, die er nur selten sprechen konnte, am Fenster erblickte“. (Marie Niethammer, J. Kerners Jugendliebe. Stuttgart 1877 S. 3). Die Liebenden verkehrten meist heimlich durch Briefchen. So schreibt Kerner seinem Rickele 1807 an einem Montag Nachts: „S a h s t D u m i c h a u f d e m B e r g e? Du sahest mich und konntest nicht zu mir herauf, und ich konnte nicht zu dir hinab. Lang lag ich im Grase da und sah aus dem Gebüsch hervor nach deinem Fensterlein, da glaubte ich dich einmal zu sehen und sprang auf. Es war aber nur ein weifses Blümlein, das sich mir vor Augen stellte, als ich so im Grase dalag. Bald darauf kamst du doch noch und schienest ganz weifs herauf . . . . und der Mond hat mir dazu geleuchtet.“

Dies ist Kerners Erlebnis, an dessen Wirklichkeit kaum zu zweifeln ist, höchstens könnte man in der weifsen Blume schon den Beginn des Ausschmückens sehen, das heifst, es kann auch hier ein erlebtes Motiv nur in poetischer Steigerung festgehalten sein. Kerner hat übrigens sogleich die Stimmung in ein Gedicht umgewandelt, welches unter den „Episteln“: „Andreas an Anna“ als erstes steht (I. S. 24 f.); es lautet[1]:

---

[1] In den Briefen findet sich die Einteilung in Absätze noch nicht und im Zusammenhange damit eine etwas andere Interpunktion. Die Gedichte sind bekanntlich in einer Erzählung der Reiseschatten (Nachspiel der 5. Schattenreihe) verwertet (II. S. 228 ff.).

Liebes Mädchen! sahst du nicht wie gestern
Ich auf hohem Berge lang gelegen,
Blickend auf das weifse Kreuz im Thale,
Das die Flügel deines Fensters bilden!

Glaubt' ich schon, du kämst durch's Thal gewandelt,
Sprang ich auf, da war's ein weifses Blümlein,
Das sich täuschend mir vor's Auge stellte.

Lange harrt' ich, aber endlich breiten
Aus einander sich des Fensters Flügel,
Und an seinem weifsen Kreuze stehst du,
Berg und Thal ein stiller Friedensengel.

Vöglein ziehen nah' an dir vorüber,
Täublein sitzen auf dem nahen Dache,
Kommt der Mond, und kommen alle Sterne,
Blicken all' dir keck in's blaue Auge.

Steh' ich einsam, einsam in der Ferne,
Habe keine Flügel hinzufliegen,
Habe keine Strahlen hinzusenden,
Steh' ich einsam, einsam in der Ferne!

Gehst du, sprech' ich mit verhaltnen Thränen,
Ruhet süfs, ihr lieben, lieben Augen!
Ruhet süfs, ihr weifsen, weifsen Lilgen!
Ruhet süfs, ihr lieben, lieben Hände!

Sprachen's nach die Sterne an dem Himmel,
Sprachen's nach die Blumen in dem Thale.
Weh! o weh! du hast es nicht vernommen!

Das Erlebnis, wie es KERNER im Eingange des Briefes erzählt hatte, giebt im Gedicht den Situationseingang; die kleinen Zusätze verraten sich sogleich, da sie eigentlich aus dem Zusammenhang fallen: wie können Vöglein nah an ihr vorüberziehen und Tauben noch auf dem Dache sitzen, da es doch Nacht ist und der Mond erscheint. Aber gerade diese Zuthat giebt die Naht zwischen dem Situationseingang und dem Hauptteil des Gedichtes, der Ausführung seines Sehnsuchtgefühls, da er sie am Fenster nah und doch so ferne erschaut. Er kleidet dieses Gefühl in volkstümliches Gewand: diese Weise läfst sich im Volksliede nachweisen.

Wie geht also KERNER hier vor? Das Erlebnis bleibt ganz erhalten, es erscheint im Gedichte episch als Situationseingang, die Stimmung, welche KERNER in dieser erlebten Situation überkam, macht sich für das Gedicht fruchtbar. Dem äufseren Erlebnis entspricht ein inneres, eine Stimmung und dadurch wird sie zum Keim eines Gedichtes.

Ein anderes Mal (a. a. O. S. 4) „Nachts 11 Uhr“ schreibt Justinus an Rickele, nachdem er wahrscheinlich den Sternenhimmel

und dann die Blumen vor seinem Fenster betrachtet hatte[1]: „Schön ist's, wenn zwei Sterne bei einander stehen, ach, man sieht sie so gerne an, sie geben auch viel helleren Schein. Schön ist's, wenn zwei Blumen bei einander stehen, man freut sich ihrer, sie geben auch viel süfseren Duft. Doch, wenn zwei, die sich lieben, bei einander stehen, wie schön ist das! Sie leuchten heller als zwei Sterne, sie duften süfser als zwei Blumen. Dafs ich dich wieder sah, du theueres Mädchen! deine Liebe macht mich so glücklich". Daraus entsteht das Gedicht „Der schönste Anblick" (I S. 149):

Schön ist's, wenn zwei Sterne
Nah sich stehn am Firmament,
Schön, wenn zweier Rosen
Röthe ineinander brennt.

Doch in Wahrheit! immer
Ist's am schönsten anzusehn:
Wie zwei, so sich lieben,
Selig bei einander stehn.

Hier giebt die erste Strophe wieder den Situationseingang nur in hypothetischer Form, die zweite seine Stimmung, losgelöst von seinem persönlichen Schicksale, zur Gnome geworden. Im Briefe fährt nun KERNER fort: „Doch ach, was fühlt dieses Herz? ist es Leiden, ist es Liebe? Ob Liebe Leiden sei, ob Leiden Liebe sei, weifs ich zu sagen nicht, aber ich klage nicht, lieblich das Leiden ist, wenn Leiden Liebe ist. Der Duft ist die Liebe der Blume, die Liebe ist der Duft des Mädchens! Eine Blume ohne Duft, so schön sie auch sein mag, steckt man nicht gern an das Herz. Ein Mädchen ohne Liebe, so schön es auch sein mag, ist ein totes Spielwerk. Duft giebt der Blume Leben und Sprache, Liebe, Leben und Sprache dem Auge des Mädchens. Der Jüngling verhält sich zum Mädchen wie der Stern zur Blume, rastlos schweift der Stern durch Wolken und Stürme. Die Blume duftet still auf häuslicher Flur, an die Mutter, die Erde, gebunden; der Stern, von düsteren Wolken umzogen, verliert seinen hellen Glanz. Die Blume duftet auch unter Stürmen ruhig fort. — Liebe, unser Tagwerk ist vollbracht, lafs uns jetzt recht ruhig an einander denken. Wie fern ist der Stern von der Blume, und doch wird sie von ihm erhellt. Wie fern ist die Blume vom Stern, und doch duftet sie zu ihm empor. Wie fern bist du von mir, und doch fühl' ich deine Liebe, ach so innig, als wenn ich dich an mein Herz geprefst hätte. Wie fern bin ich von dir, und doch fühlst du, ich weifs es, meinen Strahl in deinem Herzen." Alles das ist KERNERS Stimmung, angeregt durch

[1] Dort standen Blumen vgl. NIETHAMMER S. 10.

jenes Erlebnis, er spielt und tändelt mit Vergleichen und Antithesen, er kommt dem Verse schon nahe, doch ohne wirklich ein Gedicht zu vollenden. Nun finden wir aber seinen Schein-Dialog „Er und Sie» (I. S. 218 vgl. NIETHAMMER S. 8):

Er.

Seh' ich in das stille Thal,
Wo im Sonnenscheine
Blumen prangen ohne Zahl,
Blick' ich nur auf Eine.
Ach! es blickt ihr Auge blau
Jetzt auch auf die Auen;
Im Vergifsmeinnicht voll Thau
Kann ich es erschauen.

Sie.

Tret' ich an mein Fensterlein,
Wann die Sterne scheinen,
Mögen alle schöner sein
Blick' ich nur auf Einen;
Dort gen Abend blickt er mild
Wohl nach Himmelshöhen,
Denn dort ist ein liebes Bild
In dem Stern zu sehen.

Hier begegnet uns die Gleichung Blume und Stern, Sie und Er, zugleich mit einem Motive des Briefes, welches ich im Druck hervorhob; jedesfalls ist aber das Gedicht erst später entstanden und hat noch ein anderes aufgenommen; KERNER nennt es ein von ihr eingegebenes. Aber auch in diesen zwei Monologen sehen wir dieselbe Weise, zuerst das Erlebnis: „Seh ich . . . Blumen prangen“, „die Sterne scheinen“ und dann die Stimmung.

Derselbe prosaische Teil des Briefes schliefst mit den Worten: „Das schwarze Band von dir trage ich fest auf dem Herzen“; zur Erklärung ziehe ich die Reiseschatten herbei, wo es heifst (II. S. 231): „es umarmen sich die Liebenden (Andreas und Anna) zum letzten Mal mit vielen Thränen, und gab da jedes dem andern ein schwarzes Band, das es als Wahrzeichen seiner Liebe auf dem Herzen tragen solle“.

Dies ist also das äufsere Erlebnis; liebevoll betrachtet Justinus das schwarze Band und läfst sich in folgenden Versen vernehmen, welche den Brief beenden; sie erscheinen in der Reiseschattennovelle Anna in den Mund gelegt: es heifst (II. S. 233): „Das schwarze Band hatte sie fest auf dem Herzen liegen, und drückte es ihr fast das Herze ab. Oft setzte sie sich in die Blumen nieder und sang“[1]:

[1] Vgl. „Liebesklage“ I. S. 109.

Schwarzes Band, o du mein Leben!
Ruh' auf meinem Herzen warm;
Liebe hat dich mir gegeben,
Ohne dich, wie wär' ich arm!

Fragt man mich, warum ich trage
Dieses schwarze schlechte Band,
Kann ich's nicht vor Weinen sagen:
Denn es kommt von Liebeshand.

So ich sollte ruhig schlafen
In dem Bettlein, kann's nicht sein;
Habe stets mit dir zu schaffen,
Schwarzes Band! du liebe Pein!

So ich sollte zu mir nehmen
Etwas Speise oder Trank.
Kann ich nicht vor lauter Grämen
Sagen Dank: denn ich bin krank.

Kranksein. es nicht dürfen klagen,
Ist wohl eine schwere Pein;
Lieben, es nicht dürfen sagen,
Mufs ein hartes Lieben sein.

Die ersten Strophen geben das erregende Motiv, das Erlebnis, im Situationseingange, dann folgt die Schilderung einzelner Stimmungen zuerst positiv, zum Schlufse hypothetisch. Wieder hat KERNER nur die Stimmung dichterisch angeregt.

Freitag Nacht (NIETHAMMER S. 9 f.) schreibt er der Geliebten von einem schönen Traum, den er hatte, indem er zugleich die Dinge angiebt, welche ihn veranlassten: „Es steht ein verblühter Gelbveilchenstock vor meinem Fenster, da träumte mir, es sei aus ihm ein grofser Rosenstock, voll grofsen Rosen, gesprossen, um den sich ein grüner Lorbeer gewunden. Ist das nicht ein schöner Traum? Rosen bedeuten Liebe und Lorbeer Freude und Sorge. — Rosen sind der Kranz der Jungfrau, und Lorbeer ist der Kranz der Dichter. Ach, wenn auch du ihn im Traum gesehen hättest, dann wäre es gewifs ein gutes Zeichen, das uns der Himmel zum Trost sandte in den Wolken und Stürmen, die uns umgeben“.

Daraus wird ein Gedicht, welches aus dem Briefe als zweite „Epistel“ (I. S. 25 f.) aufgenommen wurde:

Sage mir, mein gutes Mädchen:
Was bedeutet dieser Traum?

Steht vor'm Fenster meiner Zelle
Halbverblüht ein Rosmarin.[1]
Träumte mir: es sei aus ihm heut
Schnell ein Rosenstock gesprossen,
Voll der düftereichsten Rosen,
Hätt' sich auch ein Lorbeer grünend
Um den Rosenstock gewunden.
„Rosmarin ist Wehmuth, Trennung,
Rosen deuten Lieb' und Freude,
Lorbeer deutet Ruhm und Sieg.“

[1] In den Gedichten sind diese zwei Verse verändert, während die Reiseschatten mit dem Briefe stimmen; sie lauten:

Vor dem Fenster meiner Zelle
Steht halbwelk ein Rosmarin.

Darum fülle, blaues Auge,
Dich fortan nicht mehr mit Thränen.
Laſs allein mein dunkles Auge
Still umwölkt in Thränen stehn.

Darum blicke, blaues Auge,
Nimmer trübe an den Himmel,
Sich', sonst blickt er wieder trüb.

Und wohin kann ich noch schauen,
Als gen Himmel, wenn ich nimmer
In dein Auge schauen kann?

Wieder zuerst das Erlebnis nur insoferne geändert, als statt des Gelbveilchenstockes der bedeutungsvollere Rosmarin steht, wodurch auch dieses Motiv mit dem Ganzen verbunden wurde. Nun wird freilich in der scheinbaren Antwort des Mädchens der Traum allegorisch gedeutet, aber dabei beruhigt sich KERNER nicht, ihn reizt vielmehr die durch den Traum erregte Stimmung, welche den weiteren Abschnitten zu Grunde liegt. So wäre weder UHLAND noch HEBBEL vorgegangen. Aber KERNER bleibt darin konsequent, in allen Gedichten findet sich dieselbe Weise. Man denke an sein Gedicht: „Der verwitterte St. Stephansthurm", zu dem er selbst in einem Briefe (I. S. 89 Anm.) das Erlebnis angiebt. Seinen Briefen an die Braut, auch seinem „Bilderbuch aus der Knabenzeit" (2. Aufl. S. 27 f. S. 167 f.) könnten wir weitere Bestätigung entnehmen und durch Beobachtung aller Lieder unterstützen. Immer wieder finden wir in seinen Gedichten zuerst das Erlebnis, dann die Stimmung: wir haben daher ein Recht zu sagen, bei KERNER werde das Erlebnis dadurch befruchtet, daſs er die Stimmung, des Erlebnisses oder beim Erlebnisse, zum Keim seines Gedichtes nimmt; wir dürfen ihn also einen Stimmungsdichter nennen.

Ein Stimmungsdichter ist ohne Zweifel auch LUDWIG TIECK; leider sind wir bei ihm nicht in der glücklichen Lage, Briefe, Tagebücher oder Bekenntnisse zur Kontrolle seiner lyrischen Gedichte herbeizuziehen. Aber TIECK hat seine Gedichte zum gröſsten Teile seinen Romanen, Novellen, Märchen, Dramen etc. eingelegt, so daſs wir sein Erlebnis wenigstens zu erraten im Stande sind. So finden wir bekanntlich in dem Romane „Franz Sternbalds Wanderungen" (Deutsche National-Litteratur Bd. 145 S. 230 ff.) den Versuch,[1] die Eigenart einzelner Instrumente durch Verse auszudrücken. Das Erlebnis ist einmal „Schalmeienklang", dann „Posthornschall", „Waldhornsmelodie", „Alphornlied", aber

[1] Er fehlt in der Überarbeitung.

von ihm entdecken wir im Gedichte selbst nichts mehr, nur die Stimmungen, welche die Instrumententöne im Dichter erregten, sind ausgesprochen. Der Unterschied zwischen Tieck und Kerner läſst sich deutlich zeigen an Tiecks „Alphornlied“ (a. a. O. S. 233) und Kerners „Alphorn“ (I. S. 91). Jener läſst das Alphorn fragen:

Wo bist du treuer Schweizer hingeraten?
Vergissest du dein Vaterland?
Dein liebes Vaterland!
Die wohlbekannten Berge? die frischen grünenden Thale?
Wandelst unter Fremden?

Kerner dagegen beginnt episch:

Ein Alphorn hör' ich schallen,
Das mich von hinnen ruft.
Tönt es aus wald'gen Hallen?
Tönt es aus blauer Luft?
Tönt es von Bergeshöhn,
Aus blumenreichem Thal?
Wo ich nur steh' und gehe,
Hör' ich's in süſser Qual.

Und diese hier schon angeschlagene Stimmung erfüllt auch die zweite Strophe. Kerner geht von dem Erlebnis aus und zur Stimmung über, Tieck giebt nur die Stimmung, das Erlebnis ist hier zufällig im Titel angedeutet. Dann führt Kerner gewöhnlich éine Stimmung aus oder doch nur feine Variationen derselben Stimmung, während Tieck unvermittelt mit den Stimmungen wechselt. Tieck läſst in Sternbalds „Wanderungen“ (S. 214) eines seiner eingelegten Lieder kritisieren: Vansen, der für Malerei schwärmende Halbphilister, findet, man dürfe es mit dem Texte wirklich nicht so genau nehmen, „denn das Letzte hängt gar nicht mit dem ersten zusammen“, während Franz entwickelt, er habe einen guten und schönen Zusammenhang darin gefunden, ein Hauptgedanke sei darin, das Lied wolle von trüben Gedanken und Melancholie abziehen und komme so von einer Vorstellung auf die andere; zwar sei nicht der Zusammenhang einer Rede darin, aber es wandle gerade so fort, wie sich unsere Gedanken in einer schönen heitern Stunde bilden. Statt „Gedanken“ sollte es „Stimmungen“ heiſsen, denn „Gedanken stehn zu fern“. Wirklich behandelt Tieck hier und sonst die ungemein rasch wechselnden Stimmungen seines Innern, welche mit dem Erlebnisse kaum mehr zusammenhängen. Dadurch erhalten seine Lieder etwas

Unruhiges, Zerflatterndes, und die Unklarheit des Erlebnisses läfst ihn auch nicht zu voller lyrischer Klarheit kommen. So findet sich im Sternbald (S. 171) folgendes Lied:

In der Ferne geht die Liebe
Ungekannt durch Nacht und Schatten,
Ach! wozu, dafs ich hier bliebe
Auf den vaterländ'schen Matten?

Wir müssen uns zum Verständnisse dieser Strophe erinnern, dafs Sternbald seine Geliebte plötzlich traf, kurz sprach, dann aber im Reisewagen weiter eilen sah, während er noch in der Heimat blieb, eben im Begriffe, nach Italien zu ziehen.

Wie mit süfsen Flötenstimmen
Rufen alle goldnen Sterne:
Weit mufs manche Woge schwimmen,
Deine Lieb' ist in der Ferne.

Jenes Bild, vor dem du knietest,
Dich ihm ganz zu eigen gabst,
Ihm mit allen Sinnen glühtest,
An dem Schatten dich erlabst —

Was dein Geist als Zukunft dachte,
Dein Entzücken Kunst genannt,
Was als Morgenrot dir lachte,
Immer sich dir abgewandt:

Sie nur ist es, dein Verzagen
Hat sie fort von dir gescheucht,
Willst du es nur männlich wagen,
Wird das Ziel noch einst erreicht.

Alle Ketten sind gesprungen,
Frei sind alle Geister dann,
Jeder Knechtschaft kühn entschwungen
In dem Wollustocean.

Rückwärts fliegt das zage Bangen,
Und die Muse reicht die Hand,
Führet sicher das Verlangen
In der Götter Himmelsland.

O wer darf mit Kunst und Liebe
Von den Sterblichen sich messen? —
Grofs im scheuvermählten Triebe
Wird der Künstler nie vergessen.

Eine Flucht von Stimmungen schiefst an uns vorüber und dabei ist dieses Lied noch eines der einheitlichsten.

Nichts ist instruktiver, als Kerner und Tieck in der Behandlung desselben Erlebnisses zu vergleichen. Jeder von beiden hat ein Wanderlied gedichtet, Kerner hat das Tieckische unzweifelhaft gekannt, denn die Übereinstimmung ist zu grofs, als dafs wir Zufall annehmen könnten; und doch unterscheiden sich beide Lieder ganz auffallend von einander; beide gehen von denselben Voraussetzungen aus, beide sind Stimmungsdichtungen, beide Lieder, trotzdem gleichen sie sich nicht. Tieck läfst Rudolf Florestan beim Abschied von Antwerpen mit lauter Stimme folgendes Lied singen (Sternbald S. 249 f.):

Wohlauf! es ruft der Sonnenschein
Hinaus in Gottes freie Welt:
Geht munter in das Land hinein
Und wandelt über Berg und Feld!

Es bleibt der Strom nicht ruhig stehn
Gar lustig rauscht er fort;
Hörst du des Windes muntres Wehn?
Er braust von Ort zu Ort.

Es reist der Mond wohl hin und her,
Die Sonne ab und auf,
Guckt übern Berg und geht ins Meer,
Nie matt in ihrem Lauf.

Und Mensch, du sitzest stets daheim
Und sehnst dich nach der Fern,
Sei frisch und wandle durch den Hain
Und sieh die Fremde gern.

Wer weiſs, wo dir dein Glücke blüht,
So geh und such es nur,
Der Abend kömmt, der Morgen flieht,
Betrete bald die Spur.

Laſs Sorgen sein und Bangigkeit,
Ist doch der Himmel blau,
Es wechselt Freude stets mit Leid,
Dem Glücke nur vertrau.

So weit dich schlieſst der Himmel ein,
Gerät der Liebe Frucht,
Und jeglich Herz bekömmt das Sein',
Wenn es[1] *nur emsig sucht.*

Tieck beginnt mit der Wanderlust, kommt auf das vielleicht in der Ferne blühende Glück, auf Sorgen und Bangigkeit, endlich auf die Liebe und Lebenszuversicht. Das ist ein Kreis von Stimmungen, welche wohl in einander greifen, aber doch eine Buntheit und Mannigfaltigkeit verursachen, daſs eine ruhige, einheitliche Wirkung nicht erzielt wird. Justinus Kerner nun singt auf seiner Reise nach Hamburg 1809 wahrscheinlich am 1. Mai in Gundelsheim (vgl. Niethammer S. 37 ff.) sein echt volkstümliches „Wanderlied" (I. S. 103 f. Zuerst mit der Bemerkung: „Auf meiner Reise gedichtet"):

Wohlauf! noch getrunken
Den funkelnden Wein!
Ade nun, ihr Lieben!
Geschieden muſs sein.
Ade nun, ihr Berge,
Du väterlich Haus!
Es treibt in die Ferne
Mich mächtig hinaus.

Hier wird mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit das Erlebnis ausgedrückt, das Thatsächliche wird vorangestellt, nicht wie bei Tieck eine Stimmung, als dächte Kerner wie Uhland, der sogar den Märchendichtern riet, sich der Wirklichkeit nicht gänzlich zu entäuſsern, sondern ihre duftigen Gewebe an einen festeren Bestandteil anzuknüpfen (Holland S. 80 f.).

---

[1] Bei Minor steht „er", wohl ein Druckfehler, in den Schriften XVI. S. 196 lautet der Schluſs:

Und jedes Herz wird glücklich seyn,
Und finden, was es sucht.

Die Sonne, sie bleibet
Am Himmel nicht stehn,
Es treibt sie, durch Länder
Und Meere zu gehn.
Die Woge nicht haftet
Am einsamen Strand,
Die Stürme, sie brausen
Mit Macht durch das Land.

Mit eilenden Wolken
Der Vogel dort zieht,
Und singt in der Ferne
Ein heimatlich Lied.
So treibt es den Burschen
Durch Wälder und Feld,
Zu gleichen der Mutter,
Der wandernden Welt.

Da grüfsen ihn Vögel
Bekannt über'm Meer,
Sie flogen von Fluren
Der Heimat hieher;
Da duften die Blumen
Vertraulich um ihn,
Sie trieben vom Lande
Die Lüfte dahin.

Die Vögel die kennen
Sein väterlich Haus,
Die Blumen einst pflanzt' er
Der Liebe zum Straufs,
Und Liebe die folgt ihm,
Sie geht ihm zur Hand:
So wird ihm zur Heimat
Das fernste Land.

Aus dem reichen Konzerte des TIECKischen Gedichtes wird hier gleichsam éin Ton isoliert, éine Stimmung festgehalten: der frohe Abschied, das freudige Wandern, einfach und schlicht, ohne die künstlichere Durchführung mehrerer Stimmungen, wie bei TIECK. Stimmungsdichter sind beide; worin besteht also der Unterschied zwischen ihnen? KERNER geht vom Objekt aus und fühlt sich durch dieses subjektiv erregt; oder anders ausgedrückt: KERNER gelangt vom äufsern zum innern; TIECK dagegen kommt subjektiv erregt an's Objekt heran, das ihm nur zum Anlafs wird sich zu äufsern, er gelangt vom innern zum äufsern. Kann man nun den einen als objektiven, den andern als subjektiven Dichter bezeichnen? KERNER subjektiviert das Objekt, TIECK objektiviert sein Subjekt; darnach wäre KERNER der subjektive, TIECK der objektive Dichter, wer aber wollte das behaupten? Der Unterschied liegt, wie man sieht, in der Darstellung: bei KERNER erhalten wir im Gedichte selbst dargestellt, wie er vom Erlebnis zur Stimmung gelangt, während TIECK nur die Stimmung darstellt; deshalb macht KERNERS Lyrik einen objektiven, TIECKS Lyrik einen subjektiven Eindruck. KERNER führt die Stimmung allmählich herbei, TIECK versetzt uns mitten in die Stimmung, bei KERNER behalten wir festen Boden unter den Füfsen, bei TIECK schweben wir in luftiger Höhe, KERNER leitet, TIECK zwingt uns; jener hat die Stimmung, diesen hat sie; bei aller Ähnlichkeit doch ein grofser Unterschied.

Zwischen KERNER und TIECK waltet ein ähnliches Verhältnis ob, wie zwischen UHLAND und GOETHE. Auch GOETHE ist ein symbolischer Dichter, in seinen Briefen finden wir ganz ähnliche Züge, wie in denen UHLANDS. So hört GOETHE, dafs ROCHLITZ in Leipzig sein Landhaus Konnewitz wieder aufgebaut habe. Dies ist das

Erlebnis. Im Briefe vom 1. Juni 1817 (BIEDERMANN S. 176) schreibt er: „Mit vielem Antheil und Vergnügen höre ich, dafs Sie Konnewitz wieder hergestellt, und sich und den Ihrigen einen angenehmen Aufenthalt bereitet haben. Ich mufste mehrmals meine Existenz aus ethischem Schutt und Trümmern wieder herstellen, ja täglich begegnen uns Umstände, wo die Bildungskraft unserer Natur, zu neuen Restaurations-Reproduktions-Geschäften aufgefordert wird, helfe der Geist nach, so lange es gehen will". Dieselbe Methode des dichterischen Schauens, wie sie bei UHLAND begegnete; auf demselben Wege macht GOETHE wie UHLAND aus dem Erlebnis den lyrischen Keim; betrachten wir dann aber GOETHES Gedichte, so finden wir einen bedeutenden Unterschied. Bei UHLAND erhalten wir, wie in der GOETHEschen Briefstelle, zuerst das Erlebnis und dann das Symbol, bei GOETHE dagegen erhalten wir nur das Erlebnis symbolisch, das heifst so, dafs wir im einzelnen Fall das Allgemeine, einen Typus erkennen. Auch GOETHE fafst den Stoff, den ihm die Welt so überreich darbot, „bedeutend" auf, wie er im Alter zu sagen pflegte, nur in dieser Befruchtung wird das Erlebnis zum Keim, aber im Gedichte tritt dann das Erlebnis auf, ohne dafs die tiefere Bedeutung ausgeführt würde, nur so gehaltvoll, dafs es Tiefe erlangt und Aussichten nach allen Seiten eröffnet.

Diese Beobachtung, zusammengehalten mit den früheren, zeigt uns nun, dafs GOETHE und TIECK auf entgegengesetzten Punkten stehen: bei jenem nur das Erlebnis, bei diesem nur die Stimmung; dafs UHLAND und KERNER sich von diesen Endpunkten einander nähern, indem bei UHLAND neben dem Erlebnisse das Symbolische, bei KERNER neben dem Erlebnisse die Stimmung auftritt. Wir sehen aber auch, wie UHLAND mit GOETHE, KERNER dagegen mit TIECK verwandt ist: jene beiden sind symbolische, diese beiden Stimmungsdichter; durch die Art, wie sie das Erlebnis zum Keim umgestalten, gleichen sich GOETHE und UHLAND, KERNER und TIECK; durch die Art, wie sie dann den Keim darstellen, unterscheiden sie sich. Diese Unterschiede beweisen aber nichts für das innere Wesen der Dichter, sondern nur für ihre Darstellungsweise.

GOETHE hat sich über den Teil des dichterischen Prozesses, welchen wir Befruchtung nennen, wiederholt geäufsert; so sagt er (Sprüche in Prosa Nr. 695): „Der Künstler steht über der Kunst und dem Gegenstande: über jener, da er sie zu seinen Zwecken braucht, über diesem, weil er ihn nach eigner Weise behandelt". Und dieser Ausspruch wird erläutert durch folgenden

(Nr. 716): „Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von aufsen), sondern der Mensch (Natur von innen)“; GOETHE bezeichnet hier ganz deutlich nicht das Erlebnis, sondern die Befruchtung als das Natürliche am Kunstwerk; dies stimmt völlig mit dem überein, was wir bisher erforschten: das Erlebnis bietet die Welt dem Künstler fortwährend und überreich dar, nicht alle Erlebnisse werden zu Gedichten, und auch diejenigen, welche dann im Gedichte begegnen, sind vom Dichter in seiner Weise umgebildet, befruchtet, und gerade darin zeigt sich sein dichterischer Charakter. GOETHE sagt ausdrücklich (Nr. 717): „Wir wissen von keiner Welt, als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist“, und in Übereinstimmung mit KANT meint er (Nr. 712), die Erfahrung sei nur die Hälfte der Erfahrung; wir unterscheiden eben die beiden Hälften als Erlebnis und Befruchtung. „Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein“ (Nr. 696b.), „Natur und Idee läfst sich nicht trennen, ohne dafs die Kunst so wie das Leben zerstört werde“. „Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's bewufst zu sein“ (Nr. 710 f.). GOETHE zeigt an einem Beispiele der bildenden Kunst, wie er sich dies denke: „gesetzt, der Gegenstand wäre gegeben, der schönste Baum im Walde, der in seiner Art als vollkommen auch vom Förster anerkannt würde. Nun, um den Baum in ein Bild zu verwandeln, geh' ich um ihn herum und suche mir die schönste Seite. Ich trete weit genug weg, um ihn völlig zu übersehen; ich warte ein günstiges Licht ab, und nun soll von dem Naturbaum noch viel auf das Papier übergegangen sein! Der Laie mag das glauben; der Künstler, hinter den Kulissen seines Handwerks, sollte aufgeklärter sein“ (Nr. 714 f.). Ein anderes Mal lesen wir bei GOETHE (Nr. 903): „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Bethätigung eines originalen Wahrheitsgefühles, das, im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äufsern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läfst. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung giebt.“ GOETHE beschreibt hier freilich nur ein wissenschaftliches Erkennen, aber der dichterische Prozefs hat damit die gröfste Ähnlichkeit: am Äufsern,

dem Erlebnis, entwickelt sich eine Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läſst; ihm unbewuſst, aber dem Gesetze seines Wesens entsprechend, vollzieht sich diese Weiterbildung, Umwandlung, Befruchtung; unversehens, mit Blitzesschnelle ist sie da, der Künstler kann sie nicht hervorrufen, nicht willkürlich herbeiführen, erst dann vermag er künstlerisch thätig zu sein, wenn das Erlebnis zum Keim eines Gedichtes befruchtet ist. Wir finden in dieser Befruchtung, die ureigenste Äuſserung seines Wesens, welche ganz unabhängig von seinem Willen sich einstellt; es ist daher ein Paradoxon, wenn Friedrich Schlegel gelegentlich den Einfall hinwirft (Minor II. S. 191, vgl. Haym S. 257): „Ein recht freier und gebildeter Mensch müſste sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade". Aber wenn das Instrument auch gestimmt wird, so behält es doch immer seinen eigenen Klang, die Violine klingt nicht wie das Cello und dieses nicht wie die Harfe; ebenso ist es mit den Dichtern, jeder hat seinen Klang, von dem er sich nicht frei machen kann, weil er in seinem Wesen liegt. „Die Entelechie nimmt nichts auf, ohne sich's durch eigene Zuthat anzueignen" (Nr. 357), sie ist in gewissem Sinn einseitig. „Recht gut wissen wir, daſs in einzelnen menschlichen Naturen gewöhnlich ein Übergewicht irgend eines Vermögens, einer Fähigkeit sich hervorthut, und daſs daraus Einseitigkeiten der Vorstellungsart notwendig entspringen" (34, 129). So überwiegt bei jedem Dichter irgend eine Eigenschaft, welche sich dann in der Befruchtung äuſsert. „Was Einem angehört, wird man nicht los, und wenn man es wegwürfe". „Der Mensch, er geberde sich, wie er wolle, so auch ganze Nationen, kehren immer wieder zum Angebornen zurück. Und wie wollte das anders sein, da ja dieses seine Natur und Lebensweise bestimmt" (Nr. 444 f.). In seinen „Urworten. Orphisch" (II. S. 242), welche schon von Loeper herbeizog, heiſst es vom Δαίμων, Dämon:

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruſse der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So muſst du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Für Goethe bedeutet der Dämon hier „die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der Einzelne von jedem Andern bei noch so grofser Ähnlichkeit unterscheidet". Goethe sucht in dieser Strophe „die Unveränderlichkeit des Individuums mit wiederholter Betheuerung" einzuschärfen. Und damit ist zugleich die Befruchtung charakterisiert. Durch sie wird aus dem Erlebnis erst etwas, „eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung" (Nr. 688) findet statt, und so kann es geschehen, dafs das Hervorgerufene, Gezeugte, vortrefflicher sein kann, als das Hervorrufende, Erzeugende; das Gedicht mehr als das Erlebnis.

Wie sich bei Goethe die Befruchtung vollzieht, können wir nur erraten. Der erste Ansatz findet sich in Briefstellen, wie etwa in dem Billet an Frau von Stein (Briefe III. S. 36): „Hier durch Schnee und Frost eine Blume. Wie durch das Eis und Sturmwetter des Lebens meine Liebe"; das Symbolische zeigt sich zuerst in der Form des Vergleiches. Die zweite Stufe finden wir in Gedichten, wie in der Tagebuchfassung der „Hoffnung" (I. S. 395); das Erlebnis sind die neu gepflanzten Bäume seines Weimarer Gartens (vgl. Tagebücher III. 1, S. 344):

Gib das tagwerck meiner Hände
Gutes Glück das ichs vollende
Sei ein Bild der Garten hier
Pflanzt ich ahndungsvolle Träume,
Jetzt noch Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Schatten mir.

Hier wird das voranstehende Symbolische noch ausdrücklich im Bilde des Gartens gesehen, oder der Vergleich noch angedeutet, aber poetischer als in der citierten Briefstelle. Weitergeführt ist das Poetischmachen dieses Zuges in der späteren Fassung unseres Gedichtes (I. S. 102), in welcher es nun heifst:

Schaff', das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, dafs ich's vollende!
Lafs, o lafs mich nicht ermatten!
Nein, es sind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten.

Das Erlebnis wird vom Dichter in symbolischer Weise festgehalten: die kleinen stangenhaften Bäume, welche er pflanzt, sind ihm nur ein Bild seiner Verhältnisse, wie ein anderes Mal das

Schwimmen (Briefe IV. 3, S. 237 f.); sein Vertrauen, dafs sie wachsen und seine Hoffnungsn beim Pflanzen erfüllen werden, giebt ihm die Zuversicht, dafs auch sein Tagwerk überhaupt nicht unvollendet bleiben solle. So erblickt er im Einzelnen nur das Sinnbild des Gesamten und dies spricht er in den Versen aus. Hier geht er ganz so vor wie Uhland. Aber viel häufiger fehlt bei Goethe diese ausdrückliche Deutung, er giebt, wie in den beiden Fassungen seines Gedichtes „Einschränkung" mit mehr oder weniger besonderem Detail sein Erlebnis rein, aber so aufgefafst, dafs es nicht als Singularität, sondern allgemeingiltig symbolisch erscheint. Goethe giebt eben, um seinen eigenen Ausdruck zu brauchen, dem Stoffe Gehalt; erst dadurch fühlt er sich durch ihn dichterisch angeregt. Vom Besonderen richtet Goethe, wie sein Schüler Uhland, den Blick auf das Allgemeine; Goethe generalisiert, um mit Schiller zu reden (an Goethe 31. August 1794), seine Anschauung und macht seine Empfindung gesetzgebend; mit anderen Worten, das Besondere ist ihm nur ein Symbol des Allgemeinen, ein Typus. Er ist ein symbolisierender Dichter, dabei aber symbolisch in seinem, nicht im Schillerschen Sinne genommen.

Schiller nennt im Gegensatze zu Goethe ebendaselbst gerade sich einen symbolisierenden Dichter; er sucht für seine Begriffe die Anschauung, er geht vom Gedankenerlebnis aus und strebt nach einer Einkleidung dafür. Gerade deshalb hat aber seine Lyrik etwas Stationäres, éin Thema erscheint nur in den mannigfaltigsten Variationen, denn er geht nicht von der bunten Welt der Erscheinung aus, er empfängt nicht immerfort neue Eindrücke, welche ihn poetisch anregen, sondern durchläuft schneller und öfter seinen Gedankenkreis und sucht eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form zu erzeugen. Dies hat er selbst zugestanden. Während Goethe das Erlebnis gleichsam durchsichtig, transparent macht, so dafs sich uns der Ausblick ins Unendliche eröffnet, war Schiller bemüht, das Begriffliche zu verdichten; während uns Goethe den Regentropfen zeigt, in welchem zugleich der Regenbogen erscheint, sucht Schiller für seinen Regenbogen erst den Regentropfen, damit jener sichtbar werde. Schiller symbolisiert nicht, sondern er allegorisiert.

Wenn Goethe Blumen für einen Straufs pflückt, dann erscheint diese Thätigkeit in seinem Gedichte (Blumengrufs I. S. 79):

Der Straufs, den ich gepflücket,
Grüfse dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach wohl ein tausendmal,
Und ihn an's Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal!

Wir fühlen den tieferen Sinn in diesen Versen, wir empfinden den symbolischen Gehalt, ohne dafs ihn GOETHE auch nur mit einem Wort ausgesprochen hätte. Das Erlebnis erscheint rein, eröffnet aber den Ausblick auf einen weiten Hintergrund. Das Erlebnis gewinnt für GOETHE erst dadurch poetische Anregung, dafs er ihm symbolischen Gehalt verleiht, aber er bleibt beim Erlebnisse stehen. Wie ganz anders geht dagegen SCHILLER vor! Das Pflücken der Blumen regt ihn zu Gedanken an; er betrachtet die „Kinder der verjüngten Sonne" nachsinnend und denkt darüber nach, dafs sie keine Seele haben, dafs Liebe ihnen versagt ist, wenn er sie aber der Geliebten zum „zarten Liebespfand" pflückt, dann erhalten sie „Leben, Sprache, Seelen, Herzen", da Amor „seine hohe Gottheit" in ihre stillen Blätter schliefst. SCHILLER entwirft eine Allegorie. Er fafst den Vorgang, das Erlebnis, allegorisch auf und erst dadurch wird er zu einem Gedicht angeregt. Er hat Begriffe, einen Gedankenprozefs, in Verse gekleidet: die Blumen, welche er pflückt, sind die Nebensache, das, was der Dichter bei diesem Anlasse denkt, ist die Hauptsache. Um GOETHES sechs Verse genau entsprechend in Prosa wiederzugeben, bedürfte man vieler Worte, während man SCHILLERS Gedicht „Die Blumen" (GOEDEKE 11, S. 10 f.) trotz seinen 30 Versen in den kurzen Satz fassen kann: den Blumen fehlt Seele und Liebe, als Liebespfand erhalten sie beides. Die Mannigfaltigkeit, welche dem Inhalte fehlt, sucht SCHILLER durch die Form zu erzeugen; in einer zehnzeiligen Strophe führt er den Gedanken aus, dafs den Blumen die Seele versagt sei, in weiteren zehn Zeilen die mangelnde Liebe, während die Schlufsstrophe das allegorische Motiv ausspricht:[1]

Kinder der verjüngten Sonne,
Blumen der geschmückten Flur,
Euch erzog zu Lust und Wonne,
Ja euch liebte die Natur.
Schön das Kleid mit Licht gesticket,
Schön hat Flora euch geschmücket
Mit der Farben Götterpracht.
Holde Frühlingskinder klaget,
Seele hat sie euch versaget
Und ihr selber wohnt in Nacht.

[1] Das Gedicht stand zuerst unter dem Titel „Meine Blumen" in der Anthologie (bei GOEDEKE I. S. 276 f.), wurde aber ganz umgearbeitet, doch kann ich in diesem Zusammenhange davon absehen, wir kommen später darauf zurück.

Nachtigall und Lerche singen
Euch der Liebe selig Los,
Gaukelnde Sylphiden schwingen
Buhlend sich auf eurem Schofs.
Wölbte eures Kelches Krone
Nicht die Tochter der Dione
Schwellend zu der Liebe Pfühl?
Zarte Frühlingskinder weinet,
Liebe hat sie euch verneinet,
Euch das selige Gefühl.

Aber hat aus Nannys Blicken
Mich der Mutter Spruch verbannt,
Wenn euch meine Hände pflücken
Ihr zum zarten Liebespfand,
Leben, Sprache, Seelen, Herzen,
Stumme Boten süfser Schmerzen
Gofs euch dies Berühren ein,
Und der mächtigste der Götter
Schliefst in eure stillen Blätter
Seine hohe Gottheit ein.

Man sieht in diesem einen Falle: zwischen Schiller und Goethe walte hier nicht blofs der Unterschied, dafs Schiller vom Gedankenerlebnisse, Goethe vom äufsern Erlebnisse ausgeht, sondern dafs auch die Art, wie Schiller das Gedankenerlebnis und wie Goethe das äufsere Erlebnis aufnimmt, verschieden ist, oder mit anderen Worten, dafs sie das Erlebnis in verschiedener Weise befruchten.

Bekanntlich sagte Goethe zu Eckermann am 6. Mai 1827 (III[6]. S. 118 f.): „Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dafs andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen. Wollte ich jedoch einmal als Poet irgend eine Idee darstellen, so that ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie z. B. „die Metamorphose der Thiere“, die „der Pflanzen“, das Gedicht „Vermächtnifs“ und viele andere. Das einzige Produkt von gröfserm Umfang, wo ich mir bewufst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine „Wahlverwandtschaften“. Der Roman ist dadurch für den Verstand fafslich geworden; aber ich will nicht sagen, dafs er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfafslicher eine poetische Produktion, desto besser!“

Betrachten wir eines dieser Gedichte, für welche Goethe selbst ein Gedankenerlebnis feststellt, etwa die „Metamorphose der Pflanzen“, so fällt uns augenblicklich ein bedeutender Unter-

schied von der SCHILLERschen Art auf. Die Idee, dafs sich die Pflanze aus dem Blatt entfalte, wird in eine Anschauung umgewandelt, sie schwebt nicht in wolkenhoher Ferne, sondern wird am Anblicke einer sich entwickelnden Pflanze dargestellt. Aber GOETHE begnügt sich nicht bei diesem Erlebnisse, sondern er sieht nur ein Symbol des Liebesbundes darin und verwandelt dadurch das Erlebnis völlig, rückt es auf diese Weise aus der Gedanken- in die Gefühlswelt. Also selbst das Gedankenerlebnis hat er wenigstens hier symbolisch befruchtet. Auch die „Metamorphose der Thiere“ wird symbolisch dargestellt, indem der „schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür und Gesetz, von Freiheit und Mafs, von beweglicher Ordnung, Vorzug und Mangel“, wie er bei der Betrachtung der Thierwelt lebendig wird, geradezu als Symbol für Sittlichkeit, Thätigkeit, Dichten und Herrschen erscheint. Und die Idee folgt doch nur aus Anschauung und Beobachtung natürlicher Thatsachen. Das Gedankenerlebnis bei GOETHE hat schon einen besonderen Charakter an sich, es ist ein Resultat der Beobachtung von Thatsachen, nicht metaphysischer Spekulation. Aber davon abgesehen, wird es von ihm ganz ebenso behandelt, wie das Gefühlserlebnis, er bleibt seinem symbolischen Wesen auch hier treu. Bezeichnend für diese Gedichte mit Gedankenerlebnis ist der Titel: „Die Metamorphose der Pflanzen“, „Metamorphose der Thiere“, „Weltseele“, „Eins und Alles“; mit diesen Überschriften ist zugleich das Thema angegeben, welches der Dichter sich zu behandeln vorgesetzt hat.

Bei SCHILLER finden wir fast immer solche Themen und Titel: „Die Poesie des Lebens“, „Die Macht des Gesanges“, „Die Ideale“, „Würde der Frauen“, „Der Tanz“, „Die Geschlechter“ u. s. w. u. s. w. SCHILLER wird auf gewisse Themen geführt und nimmt sich vor, sie zu bearbeiten, wie er sich für Balladen und Dramen gewisse Stoffe notiert, man denke nur an die Liste bei GOEDEKE 11, S. 407 f. und 15, 2, S. 593 ff. SCHILLER gesteht selbst (an KÖRNER 25. Mai 1792): „Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee.“ Ihm schwebt ein Thema wie die Macht des Gesanges im allgemeinen vor, erst bei der Ausführung wird dann das Detail gefunden, ja SCHILLER stellt vielleicht allerlei Erwägungen an (vgl. XI. S. 410 ff.), welche Einzelheiten behandelt werden sollen; ganze Stellen werden später eingefügt, anderes wird gestrichen,

vielleicht gerade das, was ihn antrieb, so bei den Künstlern. Er dichtet mit der Feder in der Hand, worüber wir noch in einem anderen Kapitel werden sprechen müssen.

Aber SCHILLER notiert solche Themen, weil es ein glücklicher Zufall ist, wenn er für seine allgemeinen Ideen eine passende Einkleidung findet. Er meint: „Oft widerfährt es mir, dafs ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme. Man sagt gewöhnlich, dafs der Dichter seines Gegenstands voll sein müsse, wenn er schreibe.“ Das sei bei ihm nicht der Fall. Für ihn ist der Gegenstand, das heifst der äufsere Stoff doch nur Einkleidung für das, was immer in ihm liegt, und deshalb dürfen wir ihn einen allegorischen Lyriker nennen. Abgesehen von Allegorien wie „Pegasus im Joche“, sind auch die anderen Gedankengedichte nur allegorische Behandlungen der Wirklichkeit, welche für SCHILLER nur insoferne Wert hat, als sie ein Bild seiner Ideale ist; wenn „des Traumes rosenfarbner Schleier von des Lebens bleichem Antlitz“ fällt, scheint die Welt, was sie ist, ein Grab.

Wir haben früher die Liebe als ein Gefühlserlebnis bezeichnet, welches der Dichter als Mensch durchmacht; ganz wie das Gedankenerlebnis behandelt nun SCHILLER, der Dichter, auch die Liebe. Schon an sich ist es merkwürdig, dafs ein Dichter nur in seiner Jugend von der Liebe dichterisch angeregt erscheint, während er in seinem weiteren Leben eigentlich gar keine Liebesgedichte mehr verfafst hat. Aber die Laura-Lyrik seiner Jugend ist auch an sich überaus merkwürdig. SCHILLER staunt in ihr die Macht der Liebe an, welche ihm unverständlich ist; er sucht sie zu erklären. Wie kommt es, dafs er jetzt anders ist als früher? dafs sein „Adlerflug“ nicht mehr den Ruhm erstrebt, und dafs er sich trotzdem glücklich fühlt? Welche Macht reifst ihn zur Geliebten heran? Wie kommt es, dafs er ruhig zusieht, wenn Laura „seiner Plane stolze Pyramiden mit leichten Zephyrtritten schäkernd in den Staub trippelt“? Der Schüler PLATOS findet die Antwort: die Reminiscenz erklärt dies Geheimnis, er war mit Laura früher im Strahl erloschner Sonnen „Eins“, darum macht ihn die Liebe zu ihr so selig, denn sie bringt die schönen Stunden der verlorenen Paradieseswelt zurück und entzündet wieder einen Funken jener Göttlichkeit in ihnen, welche sie früher hatten. Dabei denke man nun, wie GOETHE dies Motiv in den Briefen an Frau VON STEIN (I. S. 31) verwendet: „Ach Du warst in abgelebten

Zeiten Meine Schwester oder meine Frau". Allen Laura-Oden ist die Eigentümlichkeit gemein, dafs der Dichter gleichsam über die Geliebte hinweg sich das weibliche Ideal konstruiert, welches er in ihr verehrt. Darum haben sie alle etwas Unpersönliches, ja Gemachtes. Es steckt grofse Glut, auch grofse sinnliche Glut in den Vorstellungen, aber in der leidenschaftlich erregtesten Scene sind es nicht Gefühle, sondern Gedanken, welche ihn dichterisch anregen. Lauras Klavierspiel weckt in ihm den Gottesgedanken, ihr Anblick führt ihn aus dieser Welt in eine höhere, ihr Kufs aus sich selbst heraus. Zur Erklärung der Laura-Oden, welche wir den Liebesphantasien Rousseaus vergleichen können, und zur Erklärung von Schillers Seelenzustand müssen wir uns erinnern, dafs in Schiller von der klösterlichen Akademie her gleichsam innere Glut aufgehäuft lag. Unbekannt mit der Welt und besonders den Frauen, erfüllt von einem unfafsbaren Ideale, gestaltete er sich eine Art Traumwesen, welches für ihn alle Herrlichkeit des Menschenlebens einschlofs, und zu dieser Phantasie stand er nun in einem leidenschaftlichen Verhältnisse: ein Gemütszustand, welcher häufig genug bei phantasiebegabten jungen Leuten eintritt. Nun kommt Schiller aus der Akademie, er sucht nach seinem Ideale, und die erste Frau, welche ihm begegnet, gestaltet er zur Laura um, wenn auch das wirkliche Erlebnis dazu nur wenig Anlafs bot. Was er erträumt hatte, das glaubt er in ihr gefunden, er merkt nicht, dafs alles, was er an ihr liebt, nur das eigene ideelle Moment ist, das er hinzubringt. Er fühlt sich erhoben, gebessert, schwebt in einer Welt, die schöner, herrlicher ist als die wirkliche.

Laura, Frau Hauptmann Vischer, ist ihm nur eine Allegorie für sein Ideal. Er nimmt sie nur zum Anlafs, um die Liebe zu preisen, wie er ein anderes Mal die Venus als Wollust darstellt, die alles verderbt und zu Grunde richtet. Die Liebe hält das Weltall zusammen, denn sie ist Harmonie, sie ruft Gesittung hervor, denn sie öffnet die Augen für das Schöne, das Gute, das Wahre; sie weifs das Wilde zu bändigen, das Strenge zu sänftigen, ja das Gemeine zu veredeln. Ehe sie die Erde verschönte, war es traurig:

Ach! noch wanden keine Kränze
Liebende sich um!
Traurig flüchteten die Lenze
Nach Elysium.

Ungegrüfset stieg Aurora
Aus dem Schofs Ozeanus.
Ungeküsset sank die Sonne
In die Arme Hesperus.

Wie anders, da die Liebe herrscht:

> *Selig durch die Liebe*
> *Götter — durch die Liebe*
> *Menschen Göttern gleich!*
> *Liebe macht den Himmel*
> *Himmlischer — die Erde*
> *Zu dem Himmelreich.*

Die Liebe macht uns ewig und führt die Menschen von dieser Erde hinweg zu einem schöneren Dasein, „eine schönere Aurora rötet sich“.

Es sind durchaus Gedanken, welche Schiller vorträgt; diese Gedanken beschäftigen ihn sein ganzes Leben lang, einmal ist Laura und die Liebe, dann die Götterwelt Griechenlands, dann das Ideal, die Kultur und die Kunst das allegorische Kleid, welches er für sie wählt. Wenn ein Erlebnis von aufsen kommt, wenn es die Liebe selbst ist, er findet nur einen Anlafs darin, seine Lieblingsgedanken vorzutragen. Aber auch Schiller bedarf eines Anstofses, um seinen Gedanken Ausdruck zu leihen, und diesen Anstofs, dieses äufsere Erlebnis hält er fest, nicht episch in einem Situationseingange, sondern beschreibend in einer Einleitung, und dieses äufsere Erlebnis wird dann zur Allegorie.

Und Schiller hat auch theoretisch seine Weise zu befruchten dargelegt im Briefe vom 27. März 1801 an Goethe (N. 805): „in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewufstlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewufstsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewufstlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen.“ Ja Schiller bezeichnet dieses Vorgehen, dieses Versuchen des Ideenvermögens an poetisch gehaltlosen Gegenständen geradezu als sentimental (Nr. 359), er glaubt, dadurch würden die Gegenstände symbolisch gemacht, er hätte jedoch allegorisch sagen müssen.

Vergleichen wir nun die Schillersche Art der Befruchtung mit jener der andern bisher betrachteten Dichter. Bei Goethe fanden wir das Erlebnis symbolisch bedeutend, bei Uhland das Erlebnis und die symbolische Bedeutung, bei Kerner das Erlebnis

und die Stimmung, bei TIECK endlich die wechselnden Stimmungen; die Mannigfaltigkeit des Erlebnisses erzeugte bei GOETHE, wie bei UHLAND mannigfaltige Symbole, bei KERNER und TIECK mannigfaltige Stimmungen. Mit keinem dieser Dichter läfst sich SCHILLER gleichstellen, denn bei ihm werden nur seine feststehenden Ideen aus Anlafs des Erlebnisses ausgesprochen, das Ewige, Gesetzmäfsige lockt ihn zu dichterischer Behandlung. Von allen bisher erforschten Dichtern gleicht ihm darin nur — HEBBEL. HEBBEL sahen wir vom Erlebnis ausgehen, aber nicht eher einen lyrischen Keim aufnehmen, als bis er die Idee, das Gesetzmäfsige desselben ergrübelt hatte; bei SCHILLER sahen wir das Erlebnis als Einkleidung für die Idee, das Gesetzmäfsige. Beide haben einen verschiedenen Ausgangspunkt: HEBBEL kommt von aufsen, SCHILLER von innen; bei HEBBEL bringt die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse auch eine Mannigfaltigkeit der Resultate zu Wege, bei SCHILLER dagegen sind die mannigfaltigen Erlebnisse stets nur der Ausdruck für ein und dasselbe Resultat. HEBBEL grübelt, SCHILLER allegorisiert, bei HEBBEL Gefühls- und Gedankenerlebnis, bei SCHILLER immer Gedankenerlebnis. Aber HEBBEL und SCHILLER unterscheiden sich von den anderen durch das Hervorkehren gewisser, grofser Gesetze, Normen, Ideen, durch das Zurückgehen auf eine Welt, welche hinter den Erscheinungen liegt; das Ewige sprechen sie in ihren lyrischen Gedichten aus.

Wenn diese Darstellung richtig ist, so vertreten SCHILLER und TIECK zwei entgegengesetzte Pole, die etwa gleich weit von GOETHES Lyrik abstehen; bei SCHILLER wie bei TIECK ist Erscheinung so gut wie verschwunden, bei jenem hinter dem Bleibenden, Festen, bei diesem hinter dem Vergänglichsten, Momentansten, bei jenem tritt die Idee, bei diesem die Stimmung auf. Bei SCHILLER gehörte seine imponierende Persönlichkeit, „seine ungeheure Subjektivität, die eine ganze Welt von philosophischen Ideen in sich aufgenommen hatte“ dazu, „um seine Gedichte vortrefflich zu machen“, wie sich HEBBEL ausdrückt (I. S. 9), „TIECK, in seinen lyrischen Gedichten, sucht die Natur auszusprechen durch Darstellung ihrer äufseren Erscheinung ohne das Medium des vermittelnden Menschengefühls“ (ebenda I. S. 82), das heifst, er sucht die Stimmung der Natur auszudrücken. Um ein Bild zu brauchen: SCHILLER stellt den ewig gleich und gesetzmäfsig sich vollziehenden Wechsel von Tag und Nacht, den Wechsel der Jahreszeiten dar, TIECK das Zittern des Sonnenstrahls auf einem Thautropfen, die

regellos wechselnde Beleuchtung, die fliegenden Wolkenschatten; jener die erhabenen Normen, dieser die vergänglichen Regungen. In GOETHE vereinigen sich beide Richtungen, GOETHE bringt das Typische, das an SCHILLERS Gesetzmäfsigkeit erinnert, und ihm fehlt das Stimmungsmoment nicht, wo es das Erlebnis verlangt; aber bei ihm ruht alles in harmonischem Gleichgewicht, er läfst weder wie SCHILLER, noch wie TIECK eine Seite besonders hervortreten. Von ihm gegen SCHILLER zu entfernt sich UHLAND, bei welchem das Symbolische sich schon häufig mit dem Allegorischen berührt; gegen TIECK zu entfernt sich KERNER, bei welchem das Erlebnis und die Stimmung neben einander stehen; HEBBEL wäre zwischen UHLAND und SCHILLER anzusetzen, so dafs wir folgendes Schema aufstellen könnten:

Schiller — Hebbel; Uhland — Goethe; Kerner — Tieck.

Wenn wir uns bemühen, das Wesen in Worte zu fassen, so könnten wir SCHILLER einen männlichen, TIECK einen weiblichen, GOETHE dagegen einen menschlichen Lyriker nennen; für UHLAND und KERNER liegt der Name „mittlere Dichter“, welchen UHLAND selbst für HÖLDERLIN gebraucht hat, nahe. Der Unterschied zwischen den Dichtern ist aber bedingt durch die Befruchtung.

Auch bei HEINE haben wir einige Male Gelegenheit, die Befruchtung zu erforschen. Er gesteht selbst in einem Briefe aus Lüneburg, den 6. Oktober 1826 (STRODTMANN XIX. S. 289), er wolle seine letzte Reise beschreiben: „Im Grunde ist es gleichgiltig was ich beschreibe; Alles ist ja Gottes Welt und der Beachtung werth; und was ich aus den Dingen nicht heraus sehe, das sehe ich hinein.“ Sagt er dies auch nur von seinen Reisebildern, es gilt von seiner Poesie nicht minder. In jenem Schreiben an IMMERMANN (vom 10. Juni 1823. STRODTMANN I. S. 79 ff.), in welchem HEINE sich und IMMERMANN kontrastiert, spricht er von seiner Poesie, er sei sicher in dem Urteile, das er über sich selbst fälle: „Jene Sicherheit entspringt nicht aus träumerischer Selbsttäuschung, sie entspringt vielmehr aus dem klaren Bewufstsein, aus der genauen Kenntnis des Poetischen und seines natürlichen Gegensatzes, des Gemeinen. Alle Dinge sind uns ja nur durch ihren Gegensatz erkennbar, es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten;“ er macht sich lustig über „jene hirntollen, verschrobnen, schwülstigen Schlingel, die sich von

oben herein für SHAKESPEARE und ARIOSTE halten" und über „ihr polterndes Feldgeschrei: dafs sie durch und durch poetisch wären, dafs sie gar nicht einmal aus der Poesie heraus könnten, und dafs beim Verseschreiben der göttliche Wahnsinn immer ihre Stirn umspiele". Als den Hauptfehler seiner eigenen Poesie bezeichnet er „die grofse Einseitigkeit", indem alle seine Dichtungen „nur Variationen desselben kleinen Themas sind". „Bei mir", so fährt er fort, nachdem er IMMERMANNS schwer zu konzentrierenden Reichtum charakterisiert hat, „bei mir war die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben, eben weil ich nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema, darzustellen hatte."

Hier spricht es also HEINE mit dürren Worten aus, dafs die Poesie nur am Kontrast empfunden werden könne, und dieser Kontrast ist das Gemeine. Auch wiederholt er anders gewendet, was wir schon aus GOETHES Munde vernahmen: „Wie wenig ist oft das äufsere Gerüste unserer Geschichte mit unserer wirklichen, innern Geschichte zusammenpassend! Bei mir wenigstens pafste es nie". HEINE kontrastiert sich in seinem Briefe vom 1. Juli 1825 (an MOSER I. S. 216) mit GOETHE, nachdem er ihn in Weimar besucht hatte. „Im Grunde sind ich und GOETHE zwei Naturen, die sich in ihrer Heterogenität abstofsen müssen. Er ist von Haus aus ein leichter Lebemensch, dem der Lebensgenufs das Höchste, und der das Leben für und in der Idee wohl zuweilen fühlt und ahnt und in Gedichten ausspricht, aber nie tief begriffen und noch weniger gelebt hat. Ich hingegen bin von Haus aus ein Schwärmer, d. h. bis zur Aufopferung begeistert für die Idee und immer gedrängt, in dieselbe mich zu versenken, dagegen aber habe ich den Lebensgenufs begriffen und Gefallen daran gefunden, und nun ist in mir der grofse Kampf zwischen meiner klaren Vernünftigkeit, die den Lebensgenufs billigt und alle aufopfernde Begeisterung als etwas Thörichtes ablehnt, und zwischen meiner schwärmerischen Neigung, die oft unversehens aufschiefst, und mich gewaltsam ergreift und mich vielleicht einst wieder in ihr uraltes Reich hinabzieht, wenn es nicht besser ist zu sagen: hinaufzieht; denn es ist noch die grofse Frage, ob der Schwärmer, der selbst sein Leben für die Idee hingiebt, nicht in einem Momente mehr und glücklicher lebt, als Herr von GOETHE während seines ganzen sechsundsiebzigjährigen egoistisch behaglichen Lebens."

HEINE bezeichnet sein eigenes Wesen hier zwar schmeichelhafter im Ausdruck, aber gerade so hart in der Sache; in ihm ist

ein Kampf zwischen dem Niedrigen und dem Idealen, aber er liebt es, mit demselben zu kokettieren; als „Subjektivling", als „Ironiker" führt er sich selbst an (Briefe I. S. 296. II. S. 1), indem er seine Fehler eingesteht, sie aber zugleich verschönt, dies ist ein freilich umgekehrter Ironiker. Hebbel sagt trefflich (Tagebücher I. S. 97): „Heines Dicht-Manier (besonders seine neue) ist das Erzeugnifs der Ohnmacht und der Lüge. Weil seine verworrenen Gemüthszustände sich nicht in die Klarheit eines entschiedenen Gefühls auflösen lassen, oder weil er nicht den Muth oder die Kraft besitzt, den hiezu nothwendigen innern Prozefs abzuwarten, wirft er den Fackelbrand des Witzes in die werdende Welt hinein und läfst sie gestaltlos für Nichts und wieder nichts verflammen. Diese Verklärung durch den Scheiterhaufen ist aber nur dann zu gestatten, wenn ein Phönix davonfliegt: an dem Phönix fehlt es jedoch bei Heine, es bleibt nichts übrig, als Staub und Asche, womit ein müfsiger Wind sein Spiel treibt". Wie Hebbel dies meint, kann man daraus entnehmen, dafs er wenig später (I. S. 101) Tacitus den Phönix Roms nennt.

Heine bleibt durchaus im Kontrast, gewöhnlich zwischen der gehobenen Stimmung und der beabsichtigten „Plattheit", um einen Schlegelschen Ausdruck zu brauchen; er vermag nicht die Dissonanz in Harmonie aufzulösen und das nennt er Ironie: „schöne edle Gefühle und dergleichen Gemüthskehricht" (Briefe I. S. 184), in dieser Formel steckt der ganze Heine; „der nasse Aufgufs von Galle und Unfläthigkeit" verlöscht wohl manchmal das letzte Fünkchen Poesie! „Gott! welche närrische Unterscheidungen haben wir Deutsche eingeführt! „Liebe und Freundschaft", „Speck" und „Schweinefleisch" (I. S. 284). „Alles ist nur ein Spafs, sogar die Liebe, die uns so besonders ernsthafte Gesichter schneiden macht" (I. S. 250); „Freund meiner Seele! Seele meines Freundes! Freundliche Seele!" (I. S. 192.) Diese Wendungen sind wie die Zellen, aus denen sich seine Gedichte zusammensetzen. „Wie sehne ich mich nach einer ruhigen deutschen Festung, wo eine Schildwache vor der Thür stünde und Niemanden hereinliefse, weder meine Geliebte noch die übrigen Qualen — mit Leidenschaft lechze ich nach Stille" (II. S. 74). Die Bedeutung solcher Stellen liegt ganz in ihrer (äufseren) Form und ganz ebenso ist es mit Heines Lyrik der Fall, darum seine unermüdliche Sorgfalt im Bessern; freilich war dies um so wichtiger bei ihm, da er seine Lieder improvisiert, während des Schreibens erst produziert.

Leider sind die gedruckten HEINEschen Briefe meist geschäftlicher Art, denn auch die Briefe an Schriftsteller haben einen recht geschäftsmäſsigen Beigeschmack; darum sind wir nicht in der günstigen Lage, seine Briefe für die Entstehung seiner Gedichte herbeizuziehen; am ergiebigsten ist seine Korrespondenz mit MOSES MOSER und mit X. X.

So schreibt er aus Ritzebüttel, den 23. August 1823 an den ersteren u. a. (I. S. 106 f.): „Es hat ganz seine Richtigkeit mit dem, was man von der Wildheit des Meeres sagt. Es soll einer der wildesten Stürme gewesen sein (welcher den Kapitän bei der Überfahrt nach Helgoland nötigte, wieder umzukehren), die See war eine bewegliche Berggegend, die Wasserberge zerschellten gegen einander, die Wellen schlagen über das Schiff zusammen und schleudern es herauf und herab, Musik der Kotzenden in der Kajüte, Schreien der Matrosen, dumpfes Heulen der Winde, Brausen, Summen, Pfeifen, Mordspektakel, der Regen gieſst herab, als wenn die himmlischen Heerscharen ihre Nachttöpfe ausgössen, — und ich lag auf dem Verdecke, und hatte nichts weniger als fromme Gedanken in der Seele. Ich sage Dir: obschon ich im Winde die Posaunen des jüngsten Gerichts hören konnte und in den Wellen Abraham's Schoſs weit geöffnet sah, so befand ich mich doch weit besser, als in der Societät mauschelnder Hamburger und Hamburgerinnen. Hamburg!!! mein Elysium und Tartarus zu gleicher Zeit! Ort, den ich detestiere und am meisten liebe, wo mich die abscheulichsten Gefühle martern und wo ich mich dennoch hinwünsche, und wo ich mich gewiſs öfter befinden werde, und —." Hier haben wir ohne Zweifel ein Erlebnis, freilich aber nicht mehr das reine Erlebnis, sondern bereits im ersten Stadium der Poetisierung; der erlebte Sturm wird halb ernst, halb witzig beschrieben, absichtlich niedrige Wendungen sind da, um die Poesie der Situation fühlbarer zu machen. Dann wird das äuſsere Erlebnis mit dem inneren des Dichters kontrastiert, seine Gemütsverfassung ist nicht im Einklange mit seiner Situation, und plötzlich ist er in Gedanken bei seiner Hamburger Liebe, aus dem Erlebnis in der Erinnerung. HEINE kontrastiert also schon in dem Briefe seine Stimmung und sein Erlebnis einerseits, seine gegenwärtige Stimmung mit seiner früheren andererseits. Auf demselben Wege weiter liegen einige Gedichte, welche ganz sicher auf dieses Erlebnis zurückgehen. Vor allem das 11. Gedicht der „Heimkehr", welches zuerst im

Gesellschafter vom 27. März 1824 abgedruckt wurde (Deutsche Litteraturdenkmale XXVII. S. 96. Elster I. S. 101; ich citiere hier absichtlich die ursprünglichste Gestalt):

Der Sturm spielt auf zum Tanze,
Es pfeift und saust und brüllt,
Heisa, wie springt das Schifflein!
Die Nacht ist lustig und wild.

Ein lebendes Wassergebirge
Bildet die tosende See;
Hier jähnt ein schwarzer Abgrund,
Dort thürmt es sich weifs in die Höh'.

Ein Fluchen, Erbrechen und Beten
Schallt aus der Kajüte heraus:
Ich halte mich fester am Mastbaum,
Und wünsche: wär' ich zu Haus.

Hier haben wir das Erlebnis noch ziemlich unverarbeitet, der Kontrast seiner Stimmung inmitten des Tosens steht wie im Brief an Moser; nicht einmal das niedrige Detail wurde getilgt.

Gleichfalls aus dem Briefe hervorgegangen, aber gewifs später gedichtet als das eben citierte, ist das 10. Lied der „Heimkehr“ (Litteraturdenkmale XXVII. S. 95 f. Elster I. S. 100):

Der Wind zieht seine Hosen an,
Die weifsen Wasserhosen;
Er peitscht die Wellen so stark er kann,
Die heulen und brausen und tosen.

Aus dunkler Höh', mit wilder Macht,
Die Regengüsse träufen;
Es ist als wollt' die alte Nacht
Das alte Meer ersäufen.

An den Mastbaum klammert die Möve sich
Mit heiserem Schrillen und Schreyen;
Sie flattert und will gar ängstlich
Ein Unglück prophezeyen.

Ein anderes Detail der Briefstelle, die Regengüsse, wurde hier verwertet, die Ausdrücke für das Lärmen des Windes sind geblieben, nur des Reimes wegen „tosen“ wie früher „brüllen“ neu hinzugekommen. Dagegen ist in der Möve und ihrer Einführung ein neuer Abschlufs des Motives gefunden, wodurch die Stimmung in anderer, wieder kontrastierender Weise ausgesprochen wird.

Noch ein drittes Mal wurde das Erlebnis von Heine bearbeitet und zwar im achten Gedichte des ersten Cyklus „Die Nordsee“ mit der Überschrift „Sturm“ (Litt. Denk. XXVII. S. 169 f. I. S, 173 f.); in diesem Hymnus wird auch noch das aufgebraucht, was im Briefe bisher ungenutzt gestanden hatte: die unfrommen Gedanken und die Erinnerung an die Geliebte. Stärker als in den beiden Gedichten der Heimkehr wird die Stimmung gezeichnet und kontrastiert, ja so stark, dafs der Abschlufs verschwommen, unklar wurde.

Es wüthet der Sturm,
Und er peitscht die Well'n,
Und die Wellen, wuthschäumend und bäumend,
Thürmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weifsen Wasserberge,
Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgähnende Fluthabgründe –

O Meer!
Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen!
Grofsmutter der Liebe! schone meiner!
Schon flattert, leichenwitternd,
Die weifse, gespenstische Möve,
Und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel,
Und lechzt, voll Frafsbegier, nach dem Mund,
Der vom Ruhm deiner Tochter ertönt,
Und lechzt nach dem Herzen,
Das dein Enkel, der kleine Schalk,
Zum Spielzeug erwählt.

Vergebens mein Bitten und Flehn!
Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtlärm der Winde;
Es braust und pfeift und prasselt und heult,
Wie ein Tollhaus von Tönen!
Und zwischendurch hör' ich vernehmbar
Lockende Harfenlaute,
Sehnsuchtwilden Gesang,
Seelenschmelzend und seelenzerreifsend,
Und ich erkenne die Stimme.

Fern an schottischer Felsenküste,
Wo das graue Schlöfslein hinausragt
Über die brandende See,
Dort am hochgewölbten Fenster
Steht eine schöne, kranke Frau,
Zartdurchsichtig und marmorblafs,
Und sie spielt die Harfe und singt,
Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken
Und trägt ihr dunkles Lied
Über das weite, stürmende Meer.

Zuerst die Schilderung des Sturmes, dann seine unfrommen Gedanken; wieder der Sturm: früher nur die Wasserberge, jetzt das Tosen; dann ein neues Motiv, welches die Sehnsucht nach Hamburg ersetzt und Stimmung machen soll. Auf das Erlebnis folgt kontrastiert die Stimmung; das Erlebnis, dies sehen wir aus dem Briefe, wie aus den drei Gedichten, hat für Heine nur dadurch Bedeutung, dafs er es in Kontrast mit einer Stimmung setzt, es gilt von diesem Falle wenigstens, was er einmal an Wohlwill schrieb (Briefe I. S. 45): „mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düstern, nur von phantastischen Lichtern durch-

blitzten Schacht der Traumwelt, mein äufseres Leben war toll, wüst, cynisch, abstofsend; mit einem Worte, ich machte es zum schneidenden Gegensatze meines innern Lebens, damit mich dieses nicht durch sein Übergewicht zerstöre." In unserem Falle[1] hat er nur sein Inneres anders gestimmt, als das äufsere Leben. HEINE selbst wufste sehr wohl, dafs ihm dergleichen häufig zustiefs, er schreibt an X. X. aus Norderney, den 25. Juli 1826 (I. S. 282): „ich war im Begriff etwas innigst Freundschaftlich-Seelenvolles zu sagen, und der ironische Teufel hat mir wieder, wie gewöhnlich, entgegengesetzte Worte untergeschoben."

Überall ruft bei HEINE das Erlebnis seinen Kontrast hervor, wir werden HEINE daher einen kontrastierenden Dichter nennen. Aber für ihn ist damit zugleich anderes ausgesprochen; das Zusammenstellen zweier Erscheinungsreihen erfolgt nicht mit Notwendigkeit, das Erlebnis erzeugt bei HEINE ganz zufällig irgend eine Stimmung, welche damit kontrastiert, Ähnlichkeit und Unterschied springt damit unversehens in die Augen, es entsteht der Witz. Es kann aber auch der Fall eintreten, dafs das absichtliche Kontrastieren zweier Stimmungen sie gegenseitig, oder wenigstens die zweite die erste aufhebt: es entsteht die Ironie. Witz und Ironie sind aber zwei Haupteigenschaften HEINES.

Mit dem Kontraste stellt sich die Übertreibung ein, denn Erlebnis und Stimmung stehen nicht im Verhältnisse zu einander; aus der Wirkung schliefst man auf eine viel bedeutendere Ursache, aus der Stimmung auf ein viel grofsartigeres Erlebnis. Man denke, wie sich HEINE genötigt sieht, im Briefe vom 16. August 1826 eine poetische Stelle seines Briefes vom 4. August 1826 auf die einfache prosaische Wahrheit zu reduzieren: „Das lichte Ereignis am Strande ist nicht so bedeutend, wie Du glaubst und wie meine leicht erregbare Sentimentalität es anschlug; es war ein Stern, der durch die Nacht herabschofs, in grausamer Schnelligkeit, und keine Spur zurückläfst — denn ich bin trist und niedergedrückt wie zuvor. Aber es war doch ein Stern!" (Briefe I. S. 287 vgl. 285.) Oder man erinnere sich an die Geschichte von dem Polen im Briefe vom 30. September 1823 an MOSES MOSER (I. S. 117 f.): HEINE will ihn nur wegen des wunderlichen Kehllautes, mit

---

[1] Man könnte noch das Gedicht „Seekrankheit" (ELSTER II. S. 70 f.) anführen.

welchem er das Wort „Was?“ sprechen konnte, geliebt haben. Heine hatte eine Seele von Gummi elasticum, die sich oft ins Unendliche zog und oft ins Winzige verschrumpfte (I. S. 117). So mufs man denn auch sehr vorsichtig sein und Heines Äufserungen nicht zu ernst nehmen; eine tüchtige Dosis Ausschmückung steckt fast immer in seinen Worten; nichts verkehrter, als gar aus seinen Briefen und Gedichten eine Autobiographie zusammenzustellen, wie dies von einem bekannten Heine-Spekulanten geschehen ist.

Nach dem Gesagten wird aber klar geworden sein, dafs Heine trotz seiner Eigenart aus dem Rahmen nicht herausfällt, welchen wir kennen lernten; er ist den Stimmungsdichtern beizuzählen, denn nicht das Erlebnis als solches lockt ihn zur Behandlung, nicht der symbolische Gehalt desselben, nicht eine Idee, sondern seine Stimmung, welche sich beim Erlebnis einstellt. Freilich ist die Methode seiner Darstellung nicht identisch mit der Tiecks, insofern er das Erlebnis beibehält, nicht identisch mit der Kerners, insofern er nicht parallelisiert wie dieser, sondern kontrastiert, trotzdem bleibt er ein Stimmungsdichter wie sie. Da er rasch vom Erlebnis zur Stimmung übergeht und von einer Stimmung zur andern, so erinnern seine Gedichte an die Art des Volkslieds mit den raschen unvermittelten Übergängen.

Durch die Art der Befruchtung stellt sich Heine demnach zu den anderen Stimmungsdichtern. Auch das Gedankenerlebnis, welches bei ihm gar nicht selten ist, behandelt Heine ganz gleich. An Moser schreibt er aus Göttingen 25. Oktober 1824 (I. S. 180): „Die schmerzliche Lektüre des Basnage wurde Mitte des vorigen Monats endlich vollendet. Was ich speciell suchte — für den Rabbi von Bacherach nämlich —, habe ich eigentlich nicht darin gefunden, aber viel Neues entdeckte ich, und viel neue Ideen und Gefühle wurden dadurch in mir aufgeregt. Das Ganze des Buches ist grofsartig, und einen Teil des Eindrucks, den er auf mich gemacht, habe ich den 11. September in folgender Reflexion angedeutet:

An Edom!

Ein Jahrtausend schon und länger
Dulden wir uns brüderlich;
Du, du duldest, dafs ich athme,
Dafs du rasest, dulde ich.

Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,
Ward dir wunderlich zu Muth,
Und die liebefrommen Tätzchen
Färbtest du mit meinem Blut!

Jetzt wird unsre Freundschaft fester,
Und noch täglich nimmt sie zu;
Denn ich selbst begann zu rasen,
Und ich werde fast wie du!

Von dem Eindrucke geht er aus, welchen er durch die Lektüre eines Werkes empfangen: das ist doch gewifs ein Gedankenerlebnis; aber es erregt eine kontrastierte Stimmung in ihm, welche nun im Gedichte festgehalten ist; auch hier fehlt der Witz nicht, wenn er auch nicht so stark in die Augen fällt.

Das Gesagte reicht wohl aus, um für Heine die Richtigkeit der bisherigen Behauptung zu erweisen. Aber auch sonst genügt wohl diese Darstellung, denn alle Lyriker lassen sich auf einen der angeführten Typen beziehen, je nachdem sie das Erlebnis befruchten. Die Methode ihrer Ausdrucksweise freilich ist verschieden, das gehört aber in ein anderes Kapitel. Nur von einer Gruppe war bisher nicht die Rede, das sind jene Lyriker, welche ganz im Erlebnis stecken bleiben, deren Gedichte „eine ganz eigne Art von Nullität" haben (Goethe an Schiller Nr. 477); bei ihnen ist aber eigentlich von einer Befruchtung nicht die Rede, sie sind nur so viel, als ihre Erlebnisse sind, nicht einmal „einiges Gewürz" legen sie in die Düten ihrer Verse; „hohle Gefäfse" hat sie Goethe genannt, oder die „Realen". (Eckermann I. S. 158 f.), Hebbel die philiströs Einfachen (I. S. 117). Diese Dichter, zu denen Schiller und Goethe den älteren Schlegel und Gries, Hebbel dagegen Schwab rechnen, diese Dichter geben den Gegenstand, in Verse gefafst. Schiller spricht von ihrer „dürren und herzlosen Kälte" (Nr. 485); ist der Gegenstand poetisch, dann kann das Gedicht vielleicht eine Art poetischer Wirkung hervorbringen, das darf aber dann dem Dichter keineswegs als Verdienst angerechnet werden. Kosegartens Legende vom hl. Gangolf enthält nichts als den blofsen Stoff in einer metrischen Form; das ist eigentlich die liebe Prosa in leibhaftiger Gestalt. Bilden diese Realen nicht ebenso den Gegensatz zu Heine, wie etwa Tieck zu Schiller? In gewissem Sinne, das hat er ja selbst gesagt, ist für Heine der Stoff ganz gleichgiltig, ihn begeistert nur das, was er aus dem Stoffe macht, aber nicht die äufsere Form, sondern die innere Umbildung und Umgestaltung, das immer neue Spiel seiner Phantasie. Den Realen dagegen ist der Stoff alles, sie suchen nur eine äufsere Form für ihn, gar kein Neuschaffen in ihrem eigenen Innern. Aber eine gewisse Poesie steckt in ihren Gedichten, die Poesie des Stoffes; aus ihren Gedichten könnten mitunter eigentlich erst in der Phantasie anderer Dichter echte lyrische Gedichte werden.

Dies vermögen wir auch thatsächlich zu bemerken, denn

Schiller hat „Die Antiken zu Paris“ (XI. S. 330) bekanntlich nach einem Gedichte von August Wilhelm Schlegel geschaffen (vgl. Haym. Rom. Schule S. 152). Und gewifs hat sich dies oft wiederholt, worauf schon bei der Besprechung des indirekten Erlebnisses hingewiesen wurde.

Mit den Realen verwandt, aber nicht im Gegenstand aufgehend, sind jene Dichter, welche die Gegenstände personifizierend auffassen; hier tritt eine Befruchtung ein, insofern der Dichter das Erlebnis nicht schlechthin, sondern das Erlebnis in einer ganz bestimmten, aus seinem Innern fliefsenden poetischen Form aufnimmt und zum Keim eines Gedichtes durch sein Ich umbildet. Wir haben schon früher Hebel als personifizierenden Dichter kennen lernen, und Goethe hat in seiner schönen Besprechung der Alemannischen Gedichte (XXIX. S. 418 ff.) auf diesen personifizierenden Charakter Hebels mit Nachdruck aufmerksam gemacht. Die personifizierende Befruchtung des Erlebnisses ist wohl die ursprünglichste, sie tritt uns bei allen Völkern in den ersten Äufserungen poetischer Thätigkeit, in den religiösen Vorstellungen, entgegen. Deutlich sieht man, dafs sich die personifizierende Befruchtung der symbolischen nähert.

Damit haben wir den Kreis durchlaufen; wieder soll eine Tabelle das bisher Erforschte versinnlichen, wobei einzelne deutsche Dichter als Typen der möglichen Befruchtungsweisen angegeben und einige noch nicht besprochene Übergangsformen angedeutet sind. Festzuhalten ist, dafs die Dichter sich nach unserer Darstellung scharf dadurch unterscheiden, wie sie aus dem Erlebnis den Keim eines Gedichtes zu Folge der ihnen innewohnenden Beschaffenheit ihres Genius machen. Hätte sich auch Schiller zwingen wollen, ein lyrisches Gedicht wie Goethe aus einem bestimmten Erlebnis zu gestalten, er wäre dies ebensowenig im Stande gewesen, als Tieck oder Heine. Eichendorff hat dies in folgendem Motto seiner Gedichte „Sängerleben“ ausgedrückt (I. S. 291):

Singen kann ich nicht wie Du,
Und wie ich nicht der und Jener,
Kannst Du's besser, sing' frisch zu!
Andre singen wieder schöner,
Droben an dem Himmelsthor
Wird's ein wunderbarer Chor.

Tabelle der lyrischen Dichter.

	Stoff				Äufseres Erlebnis	Stimmung.				
Form					*Reale* (A. W. Schlegel) Bleiben unter der Natur Äufseres Erlebnis					Verarbeitend
			Grübelnde (Hebbel) Streben v. Realen zur Idee		*Personifizierende* (Hebel) Streben v. Realen z. Symbolischen		*Stimmungsvolle Reale* (Kerner) Streben v. Realen zur Stimmung			
Inneres Erlebnis	*Ideendichter* (Schiller) Streben nach Natur Gedankenerlebnis		*Symbolisierende Ideendichter* (Hölderlin) Streben v. d. Idee z. Symbolischen		*Symbolische* (Goethe) sind Natur		*Symbolisierende Stimmungsdichter* (Mörike) Streben v. d. Stimmung z. Symbol.		*Stimmungsdichter* (Tieck, Novalis) Streben aus der Natur Gefühlserlebnis	
Phantasie										Improvisierend
			Ideenvolle Phantasiedichter (Freiligrath) Streben v. Einfall zur Idee		*Symbolisierende Phantasiedichter* (Eichendorff) Streben v. Einfall z. Symbolischen		*Stimmungsvolle Phantasiedichter* (Rückert) Streben v. Einfall zur Stimmung			
					Phantasiedichter (Heine) Streben über die Natur Einfall					
			Mittlere Gedankendichter				Mittlere Gefühlsdichter			

Fünftes Kapitel.

Inneres Wachstum.

Halbes in Eile zu schaffen ist leicht, doch eilig Geschaffenes
Faſst nicht Wurzel; die Welt liest und vergiſst es im Nu.
Laſs in jeglichem Zug dein Werk ausreifen, und dauern
Wirds! Vollendetes steht über der Laune des Tags.

Geibel.

1. Der Keim.

Dichter gleichen Bären,
Die immer an eigenen Pfoten zehren.

Goethe.

Hat der Dichter das Erlebnis in seiner Weise befruchtet, so ist es zum Keim eines Gedichtes geworden; er hat es aufgenommen und es ruht nun kürzere oder längere Zeit, während welcher er sich, unbewuſst oder bewuſst, spielend mit diesem Keime beschäftigt. Vielleicht kommt es niemals dazu, daſs dieser Keim dann wirklich zu einem Gedichte werde: er kann im Innern des Dichters absterben, oder nicht bis zur Reife gedeihen. Da auf den Dichter fortwährend Erlebnisse von allen Seiten einstürmen, da er sich häufig in jener von uns charakterisierten Stimmung befindet, das Erlebnis zu befruchten, so ist es natürlich, daſs sich eine reiche Menge von Keimen in ihm sammelt; gewiſs werden stets mehr Keime zu Grunde gehen, als zu Gedichten werden; wie die Blüten des Baumes zum groſsen Teil abfallen, ohne daſs sich eine Frucht aus ihnen bildet, so sterben die Keime zu Gedichten ab. Freilich können wir nur in den seltensten Fällen dies nachweisen, obwohl wir von den meisten Dichtern gewiſs wissen, daſs sie beabsichtigte Gedichte nicht ausführten. Hier ist eigentlich der Keim schon weiter gediehen, hier ist sich der Dichter desselben schon bewuſst geworden, da er mit der inneren Arbeit begann. Aber zahllos sind die Fälle, in denen es gar nicht so weit kam, in denen schon früher der Keim wieder verschwand. In Gesprächen, dann in Briefen, in Tagebüchern wird der eine

Teil eingesargt, ein Teil bringt es auch nicht dahin, er bleibt in der Phantasie des Dichters, ein Teil wird, halb bearbeitet, als Skizze, Fragment vielleicht erhalten, ein Teil erlangt erst Leben durch Anschlufs an einen andern Keim und, was nun übrig ist, das gewinnt wirklich Gestalt und wird zum Gedichte.

Uhland ist mit seinen Kameraden und seinem Lehrer Kaufmann auf dem Rofsberg, wo sie den Sonnenaufgang erwarten. „Als die Erwartete endlich heraufstieg, habe Uhland die Arme ausgebreitet und ausgerufen: Sonne, du kommst! Die Knaben erwarteten ein Gedicht, aber zu ihrem Staunen blieb es bei diesen Worten“ (Leben S. 8). Hier erlebt der Dichter in einem Augenblicke der Stimmung, aber er kommt nur zum Aussprechen des Erlebnisses, weiter nicht.

Als Uhland von der Bestattung seines Freundes Schott zurückkam, da äufserte er: „Der Rückblick auf seinen Lebensgang bestätigt mir recht anschaulich: wie sein Herz nicht müde ward, von Neuem zu erglühen;“ schon ist das Erlebnis, der Gedanke an seinen Freund, im Momente der Stimmung symbolisch befruchtet, es hätte sich sehr wohl ein Gedicht daraus entwickeln können, aber es blieb bei der Äufserung wohl zu seiner Frau (Leben S. 467); der Keim ist abgestorben. Hier war sich Uhland gewifs seiner noch gar nicht bewufst geworden. Anders verhält es sich jedesfalls mit folgender Stelle, welche dem Briefe vom 21. Oktober 1807 an Mayer entnommen ist (Mayer I. S. 10): „Ach! und siehe, wer wandelt dort herbei! Sie, der ich nur selten traulich mich nahen durfte, aber, wie all die freundlichen Lichter den Himmel verklären, so war sie der Glanz meiner Jugendtage; des Morgens, Morgenstern; des Abends, Abendröthe. Ein Kufs von ihr, ein Abschiedskufs! und sind wir uns nicht bestimmt für's Leben, so mögen wir uns doch bestimmt seyn für einen Kufs. Und gilt solch ein Kufs nicht auch ein Leben?“ Varnhagen von Ense citiert diese Stelle Ende November 1808 „aus einer Dichtung in Prosa“ (Notter S. 77), nicht ohne Mifsverständnis; möglich, dafs Uhland an ein Prosawerk dachte, zu welchem es nicht kam, jedesfalls haben wir einen Gedichtkeim, dessen sich Uhland schon bewufst worden, in diesem Briefe zu erkennen. Wir müssen gerade bei Uhland, den Hebbel einmal treffend „das bestvermummte Genie“ genannt hat, auf alle solche Zufälligkeiten achten. Auch von nicht ausgeführten Gedichten hören wir, so erwähnt Uhland selbst im Stylisticum (Holland

S. 51 f.) einen eigenen Entwurf aus früherer Zeit: „ein Wanderer sollte dargestellt werden, der, nachdem er sich lang auf dem Ocean umgetrieben, sich nach dem Lande seiner Jugend zurücksehnt“; er skizziert den Inhalt ziemlich genau (vgl. Anzeiger für deutsches Alterthum XIV. S. 155 ff.). Einen anderen Entwurf teilt Joseph Rank mit, doch blieb er unbeachtet (Im Hause Uhlands. Erinnerungen. Feuilleton der Neuen freien Presse 4. Juli 1882 Nr. 6412); Uhland machte mit Rank im Juli 1849 kurz nach Sprengung der Nationalversammlung einen Ausflug nach dem berühmten Lichtenstein und der Nebelhöhle; sie sprachen „von den fehlgeschlagenen Versuchen, das schöne deutsche Reich zu erwünschter Einheit auszubauen; Uhland gestand mir jetzt, er habe zur Zeit, als die Dinge noch vielverheifsend waren, ein Gedicht begonnen des humoristischen Inhalts: „Alle die würdigen Herren und Meister des Reichstages — Minister, Präsidenten, Bischöfe, Barone und Gelehrten — möchten sich vorsehen und ja es an Strenge und Reinheit ihrer Absichten nicht fehlen lassen, da es leicht geschehen könnte, dafs der Himmel, durch einen Vorfall verstimmt, alle ihre Bestrebungen zu nichte mache. Denn in Schwaben habe eine Gemeinde, die stets für ihren Landtag in erster Reihe unsern lieben Gott als Deputierten gewählt, bei ihrer Parlamentswahl den höchsten Herrn vergessen und ein einfach Menschenkind nach Frankfurt am Main entsendet.“ Motivierung und Pointe dieser Idee, in Uhlandscher Weise durchgeführt, hätten diesem Gedichte auch später noch eine Bedeutung verleihen müssen — aber eben weil die Dinge endlich gar so trüb' und kümmerlich verliefen — „verliefs mich die Neigung zu der Arbeit“, sagte Uhland, „und ich halte es für gut, dafs sie nicht vollendet und damals gleich veröffentlicht wurde.“

Wir haben also hier bei Uhland verschiedene der angegebenen Möglichkeiten kennen lernen; es zeigt sich, „dafs wir neuen geistigen Besitz oft nur auf Kosten eines frühern erringen“ (Holland S. 43). „Die Bemerkung, es müsse im Dichtergemüt liegen, nur stückweise zu arbeiten und nach einiger Zeit zu Anderem überzugehen, gab er (Uhland) zu und bemerkte, der Reiz des Schaffens liege eben im Erfinden und Anlegen, im Überwinden des Schwierigen, nachher komme man lieber wieder zu etwas Neuem“ (Leben S. 455 f.).

Zahllos sind die Gedichtkeime, welche nicht gestaltet wurden, in Hebbels Tagebüchern; auf jeder Seite fast finden sich Beispiele,

so I. S. 27: „Ein Spiegel war angebracht, damit, wenn eine Dame betrachten will, das schönste Bild nicht fehle"; I. S. 28: „Mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe zu fühlen, das ist des Menschen schweres Loos. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer"; I. S. 135: „In der letzten schlaflosen Nacht, wie ich den Sturm so wüthend brausen hörte, dachte ich, der Schmerz ist dem Menschen zum Leben ebenso nothwendig, wie das Glück. Allerlei phantastische Bilder mischten sich in diesen Gedanken". I. S. 160: „Ein Lichtschein beleuchtet plötzlich eine weifse Wand und eine Stimme ruft aus: lies! Ich aber sehe keine Schrift. „Kannst du nicht lesen? Es steht doch deine ganze Zukunft dort geschrieben". I. S. 179: „Der Mensch sucht den Frieden; plötzlich springt dieser ihm entgegen, schliefst ihn in die Arme und — löscht im Grabe sein Leben aus. (Schlecht ausgedrückt.) Besser so: Du suchst den Frieden; er hat sich versteckt, aber plötzlich springt er dir, wo du es nicht vermuthest, entgegen und schliefst dich für immer in die Arme". I. S. 255: „Du armer Seidenwurm! Du wirst spinnen, und wenn auch die ganze Welt aufhört, Seidenzeuge zu tragen!" Schon diese ganz willkürlich herausgegriffenen Stellen genügen, um zu zeigen, dafs Hebbels Tagebücher wahre Leichenfelder dichterischer Keime darstellen; freilich haben wir es meist mit ganz flüchtigen Einfällen zu thun, aber deshalb eben sind sie vor allem interessant, weil wir darin keine Singularität Hebbels erkennen, sondern nur bei ihm in der seltenen Lage sind, tieferen Einblick in seine Dichterwerkstatt zu thun. Sehr merkwürdig ist auch ein „Gyges-Brocken" II. S. 416: „Der Wein ist das Blut der Götter (ein Tropfen Bluts von Dionysos zeugte die Rebe), aber was diese hell und klar macht, verdüstert die Sinne des Menschen". Es folgt auf die einfachere prosaische Fassung sofort eine zweite, gehobenere, poetischere, in Klammern eingeschlossene und beweist, dafs Hebbel dieses Keimes sich schon bewufst war, ihn trotzdem aber dann verderben liefs.

In Heines Briefe vom 4. August 1826 an X. X. (Briefe I. S. 285) steht folgendes unvollendete Gedicht: „das Meer erscheint mir nicht mehr so romantisch wie sonst. — Und dennoch habe ich an seinem Strande das süfseste, mystisch lieblichste Ereignis erlebt, das jemals einen Poeten begeistern konnte. Der Mond schien mir zeigen zu wollen, dafs in dieser Welt noch Herrlich-

keiten für mich vorhanden. — Wir sprachen kein Wort. — Es war ein langer, tiefer Blick, der Mond machte die Musik dazu. — Im Vorübergehen faſste ich ihre Hand, und ich fühlte den geheimen Druck derselben — meine Seele zitterte und glühte. — Ich hab' nachher geweint. Was hilft's! Wenn ich auch kühn genug bin, das Glück rasch zu erfassen, so kann ich es doch nicht lange festhalten. Ich fürchte, es könnte plötzlich Tag werden — nur das Dunkel giebt mir Muth. — Ein schönes Auge, es wird noch lange in meiner Brust leben, und dann verbleichen und in Nichts zerrinnen — wie ich selbst. Der Mond ist an Schweigen gewöhnt, das Meer plappert zwar beständig, aber man kann seine Worte selten verstehen, und du, der Dritte, der jetzt das Geheimniſs weiſs, wirst reinen Mund halten, und so bleibt es verborgen in der eignen Nacht." Ganz in HEINES sonstiger Art sind diese Stimmungen behandelt, zu einem Gedichte hat das Erlebnis trotz seiner Befruchtung nicht geführt.

Unvollendet ist der „Hymnus" (ELSTER II. S. 166), zuerst aus seinem Nachlasse veröffentlicht:

„Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran, in der ersten Reihe.

Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt. Wir haben gesiegt, aber rund umher liegen die Leichen meiner Freunde. In die jauchzenden Triumphgesänge tönen die Choräle der Totenfeier. Wir haben aber weder Zeit zur Freude noch zur Trauer. Aufs neue erklingen die Trommeten, es gilt neuen Kampf —

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme."

Dies ist ein ziemlich stark bebrüteter Keim, der aber gleichwohl abstarb.

Bei jedem Dichter, von welchem wir auſser seinen vollendeten Dichtungen noch Briefe oder sonstige Aufzeichnungen besitzen, lieſsen sich solche Keime nachweisen. Wie kläglich wäre der Poet, dessen gesammelte Werke seinen ganzen Reichtum an Poesie enthielten!

Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.

Wie von den Samenkörnern in der biblischen Parabel, geht nur ein Teil der dichterischen Keime auf, deswegen sind aber die anderen nicht verloren, sondern verleihen der Phantasie jene Fülle, deren sie zur Produktion bedarf. Weshalb sie absterben, das vermöchte wohl der Dichter selbst nicht zu sagen; äufsere wie innere Gründe kann es dafür geben, Störungen können eintreten, welche den Dichter von dem Keim abziehen, oder der Dichter kann sich davon überzeugen, dafs das Motiv zu poetischer Behandlung nicht taugt, oder andere bedeutendere Keime nehmen ihn gefangen; oder endlich der Dichter vermag das Motiv nicht zu bewältigen.

---

2. Inneres Wachstum.

. . ich schleppe noch so vieles mit, das ich nicht los werden und kaum verarbeiten kann.
Goethe.

Wir haben bisher nur von dem Keime gesprochen, welcher abstirbt, ohne sich zum Gedichte zu entfalten. Ihm ganz gleich, nur lebensfähiger oder glücklicher, ist der Keim, aus dem nun wirklich das lyrische Gedicht entsteht; er macht aber einen Prozefs durch, zu welchem es bei jenem nicht kommt. Längere oder kürzere Zeit ruht er in der Phantasie des Dichters, freilich nicht unverändert, sondern in immer wechselnder Lage, er reift, wird ausgestaltet, umgestaltet, umgebildet, vereinfacht und erweitert, manches wird abgestofsen, anderes zugesetzt, so dafs oft etwas ganz anderes aus ihm sich entwickelt. Goethe sagt in einem Brief an Schiller (aus Frankfurt 22. August 1797 I. S. 292) ausdrücklich von seiner Reise: „Ein paar poetische Stoffe bin ich schon gewahr worden, die ich in einem feinen Herzen aufbewahren werde, und dann kann man niemals im ersten Augenblicke wissen, was sich aus der rohen Erfahrung in der Folgezeit noch als wahrer Gehalt aussondert.“

Wieder gestattet uns ein sehr instruktives Beispiel, diese Frage recht eingehend zu studieren und uns diesen wichtigsten Teil des dichterischen Prozesses lebendig vorzustellen.

Uhland schickt aus Tübingen, den 12. August 1809 an Karl Mayer (I. S. 129) sein Gedicht „Nähe“ zur Beurteilung, welches am Tage vorher „in einem Zug mit der steinernen Braut“ (Notter S. 104 f.) gedichtet worden war; er schreibt dazu: „Das Liebchen

in Nähe ist eigentlich — der liebe Conz. Ich wollte letzthin zu ihm in seinen Garten, er war auch da, aber mir nicht sichtbar, und hatte die gute Vorrichtung getroffen, von innen zu riegeln. Auf mein Klopfen hörte er nicht und sonst wollt' ich nicht öffnen, ob es gleich leicht gewesen wäre. Ich sah nun so in den stillen Garten mit den Schmetterlingen hinein, diese Einsamkeit und Nichteinsamkeit."

Hier haben wir mit aller nur wünschenswerten Ausführlichkeit das direkte, äufsere Erlebnis, es ist uns die Stimmung des Dichters angedeutet (Ich sah nun so in den stillen Garten ....), die letzten Worte verraten aber zugleich, wie der symbolische Dichter das Erlebnis befruchtete und zum Keim umbildete. Diese Stelle führt also den dichterischen Prozefs bis zu jenem Punkte vor, den wir Befruchtung genannt haben. Dann besitzen wir das Gedicht selbst, d. i. das aus dem Keim gewordene lyrische Individuum, welches dem Keim nicht vollständig gleicht. Die Veränderungen nun, welche sich vollzogen haben, um aus dem Keime das Gedicht zu machen, wie es am Vormittage des 11. August 1809 geboren wurde, diese Veränderungen, deren Resultat eben unser Gedicht ist, nennen wir das innere Wachstum.

Unser Gedicht lautet (S. 27 f.):

Ich tret' in deinen Garten:
Wo, Süfse, weilst du heut?
Nur Schmetterlinge flattern
Durch diese Einsamkeit.

Doch wie in bunter Fülle
Hier deine Beete stehn
Und mit den Blumendüften
Die Weste mich umwehn!

Ich fühle dich mir nahe,
Die Einsamkeit belebt,
Wie über seinen Welten
Der Unsichtbare schwebt.

Wenn wir dieses Gedicht mit dem Erlebnisse vergleichen, dann verstehen wir, was Uhland später einmal in einem Gespräch über Schillers Laura meinte (Notter S. 156): „man verkenne ganz die Freiheit der Poesie, wenn man jedes Gedicht wie einen Ergufs über eine besondere Begebenheit oder Person, über ein besonderes Verhältnis ansehe. Wie viel könne in dem Dichter auf dem Wege zu dem Gedicht noch vorgehen, eh' dasselbe in die Wirklichkeit hervortrete!" Wir verstehen aber auch das Wort Hebbels (I. S. 107): „In dem echten Dichtergeist mufs, bevor er alles ausbilden kann, ein doppelter Prozefs vorgehen. Der gemeine Stoff mufs sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten."

Uhland ging aus von dem Eindruck, welchen der Garten seines Freundes Conz hervorbrachte. Im Gedichte trat dann die Geliebte für Conz ein. Weshalb wohl? Uhland hat den Keim vereinfacht, nur in den ersten Versen wird die Situation angedeutet, in welcher er das dichterische Motiv schaute, im sogenannten Situationseingang. Er erzählt präsentisch, jedoch in der Form des Scheindialogs mit verschwiegener Antwort. Er hätte ganz gut sagen können:

Ich tret' in deinen Garten:
Wo Conze weilst du heut?

Dann hätte er das Erlebnis der Wirklichkeit entsprechend aufgenommen; wer aber würde sich unter „Conz" etwas denken können, wen würde diese Besonderheit des Erlebnisses nicht stören? Indem Uhland für das Besondere das allgemein Menschliche einführt, bekommt das Erlebnis erst einen einheitlichen Charakter. Nicht das äufsere Erlebnis an sich hatte den Dichter angeregt, sondern das entsprechende dadurch hervorgerufene innere, die symbolische Deutung: „Einsamkeit und Nichteinsamkeit." Diesen Eindruck auszusprechen mufste sein Bemühen sein. Gewifs hatte sich sofort der Vergleich eingestellt, dafs trotz der Einsamkeit doch Conz in dem Garten zu fühlen sei, wie Gott unsichtbar in der Welt gefühlt wird. Aber schon diese Fassung des Vergleichs zeigt die Gefahr, welche gedroht hätte: wäre Conz genannt worden, so müfste sofort die Frage auftauchen: ist es möglich, dafs dieser Conz im Dichter dieses Gefühl weckte? wer ist dieser Conz? Uhland hätte also motivieren müssen, er hätte von diesem Conz eine lebendige Vorstellung hervorbringen müssen. Bei einem ganz nebensächlichen Detail wäre dadurch unverhältnismäfsig lange verweilt worden, ja es wäre ein ganz fremdes Element hinein gekommen, denn der Dichter mufste sehen, sein eigentliches Motiv klar darzustellen, seinen Eindruck. Also Conz, das Besondere, der Wirklichkeit Entsprechende, wird fortgelassen und dafür etwas allgemein Verständliches gesetzt: das Liebchen. Nur das Wort „Süfse" und es bedarf keiner weiteren Motivierung, jetzt glauben wir dem Dichter die Wirkung, „Alles kündet dich an", das können wir ihm nachfühlen: aus der Wirklichkeit hat sich die Wahrheit entfaltet. Und noch einen weiteren Vorteil hat Uhland dadurch erreicht: er regt unsere Phantasie an; das Liebchen als Gärtnerin ist eine poetische Vorstellung von frucht-

barster Allgemeinheit, während der alte Conz als Gärtner weder poetisch noch sinnlich wäre. Das Motiv wurde also gehoben oder gesteigert, und dies wurde erzielt durch die Vereinfachung des Keimes. Nun entstand etwas allgemein Menschliches.

Aber Uhland vereinfacht noch weiter: nichts vom Versperrtsein des Gartens, nichts vom Klopfen, nichts vom Übersehen des anwesenden Conz, nichts vom Überhören des Klopfens, vom Nichtöffnenwollen, ob es gleich leicht gewesen wäre, vom Draufsenstehen, sondern einfach: „Ich tret' in deinen Garten"; nur dies ist notwendig von der Situation, alles andere wäre zerstreuendes unnützes Detail. Aber die flatternden Schmetterlinge sind geblieben, denn dieses Detail pafst zu seinem Motive, denn sie schweben im einsamen Garten wie der Geist der Geliebten, sie sind also ein symbolisches Detail.

Ich tret' in deinen Garten;
Wo, Süfse, weilst du heut?

Dieses „heut" erleichtert den Situationseingang und soll das Präsens „tret'" begründen.

Nur Schmetterlinge flattern
Durch diese Einsamkeit.

Aber nun plötzlich ein Verzögern! In der ersten Strophe ein entschiedenes Abstofsen alles Details, ein deutliches Vereinfachen, jetzt ein Erweitern, ein Ausdehnen, ein Vermehren des Details. Warum das? Der Dichter mufs seine Pointe wohl vorbereiten, der Eindruck, welchen er erzielen will, mufs als ein notwendiger, nicht als ein zufälliger erscheinen, er mufs auch in uns das Gefühl erzeugen: Einsamkeit und Nichteinsamkeit. Dies erreicht Uhland durch die zweite Strophe:

Doch wie in bunter Fülle
Hier deine Beete stehn.
Und mit den Blumendüften
Die Weste mich umwehn!

Dem Erlebten: Einsamkeit wird im Kontraste die Nichteinsamkeit gegenübergestellt und dadurch das Motiv erweitert. Dabei kann sich der Poet natürlich nicht begnügen, nur wie im Brief an Mayer das Wort „Nichteinsamkeit" auszusprechen, sondern er mufs sich bemühen, es lebendig zu machen; wir müssen den leb-

haftesten Eindruck davon bekommen. Dies erzielt der Dichter durch sein plötzliches Verweilen im Detail und nun kann er seine Pointe anbringen:

Ich fühle dich mir nahe,
Die Einsamkeit belebt . . .

und nun das Symbolische vergleichsweise:

Wie über seinen Welten
Der Unsichtbare schwebt.

Alles das hat der Dichter aus seinem Erlebnis gemacht. „Schaffen soll der Dichter, Neues hervorbringen . . .," so schreibt Uhland in demselben Briefe (Mayer I. S. 129). Dieses Schaffen steckt aber im inneren Wachstum, in einem künstlerischen Umbilden, wodurch in der That ein Neues hervorgebracht wird. Wir begreifen nun, warum die Dichter gerade darin den Reiz des Dichtens, den Genufs für den Dichter sehen; wie Uhland zu seiner Frau sagte, der Reiz des Schaffens liege eben im Erfinden und Anlegen, im Überwinden des Schwierigen, nachher komme man lieber wieder zu etwas Neuem (Leben S. 455 f.). Geibel schreibt an Ada (Litzmann S. 143): „Du hast so viel Dichterleid mit mir erlebt, nun könntest Du auch einmal die Lust des Dichters mit ansehen und erfahren, wie ein glückliches — wenn auch nur noch innerliches — Schaffen und Gestalten einen heiteren sonnigen Glanz über mein ganzes Leben wirft;" oder Hebbel gesteht (I. S. 248): „Die Kraft, die Wonne des Schaffens ist doch mein, dieser Lohn geht aus meiner eigenen Brust, aus der Gabe selbst hervor und kann nie davon getrennt werden."

Bei Uhland hat sich in diesem Falle das äufsere Erlebnis, um mit Hebbel zu sprechen, „in eine Idee aufgelöst", das heifst, er hat das dichterisch Wirksame, welches darin lag, erfafst und vereinfacht, und dann hat sich diese Idee wieder zur Gestalt verdichtet, das meint, eine Gestalt erhalten, welche das dichterisch Wirksame zur Entfaltung zu bringen vermochte. Schiller hat diesen Vorgang bekanntlich Idealisierung genannt, doch ist dieser Ausdruck doppeldeutig und mufs daher vermieden werden.

Was man gewöhnlich unter Idealisierung versteht, das hat Uhland auch vorgenommen, nämlich das Hervorkehren poetischerer Anschauungen, welche freilich zugleich die wahreren sind, das

Heben, das Steigern des Erlebnisses, indem er die Geliebte statt des alten Dichters und Freundes CONZ einführte.

Vielleicht ist es aber nicht überflüssig, hier noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, dafs dieses innere Wachstum keine bewufste Thätigkeit des Dichters ist, sondern sich in ihm unbewufst vollzieht. Der echte Dichter hat die Gabe, instinktiv das Poetische herauszufinden; nicht in Folge verstandesmäfsiger Erwägungen macht UHLAND aus CONZ die Geliebte, sondern aus einem sicher leitenden Gefühle für das allein poetisch Mögliche; freilich wird dieses angeborene Gefühl durch Übung, Beobachtung geschult, vertieft, befestigt, wodurch sich jene Sicherheit des Treffens, die nur selten irren läfst, im Dichter erzeugt.

Hauptsächlich kommen beim inneren Wachstum folgende vier Punkte in Betracht, welche wir im einzelnen kennen lernen müssen:

1. die Vereinfachung,
2. die Erweiterung,
3. die Ausgestaltung und
4. die Steigerung.

3. Vereinfachung oder Verdichtung.

Der Vollendung Krone ist das Maas
Und zu göttlicher Schönheit wird gebändigte Kraft.
Adolph Pichler.

Nur was einfach und grofs, athmet des Ewigen Geist.
Derselbe.

HEBBEL bemerkt einmal (II. S. 191): „Ein Dichter, der keinen Gedanken fallen lassen kann, ist, wie ein Bildhauer, der aus Liebe zum Marmorblock nicht zum Wegmeifseln des überflüssigen Materials käme. An und für sich hat das Stück Marmor, das am Apoll von Belvedere die Nase vorstellt, freilich keinen höheren Wert, als das daneben weggeschlagene, das in der Werkstatt des Künstlers mit Füfsen getreten wurde.“ Hiermit ist ein Doppeltes ausgesprochen: der Dichter mufs vereinfachen, das heifst, er mufs aus der bunten Erscheinung des Erlebten nur einiges herausnehmen. Aber dies soll natürlich nicht ein Akt der Willkür sein, es mufs sich darin ein höheres Prinzip äufsern; wir haben schon in dem Vergleiche des UHLANDschen Gedichtes „Nähe“ mit dem

Erlebnisse gesehen, welches Prinzip dies ist: die Einheit. „Zum Darstellen gehört zweierlei,“ so sagt Hebbel (II. S. 259): Erstlich, dafs der Gegenstand in die ihm eigentümlichen Grenzen eingeschlossen, dann, dafs er mit dem allgemeinen Kreise, dem er angehört, in die natürliche Beziehung gebracht wird.“ Die erste Forderung wird durch die Vereinfachung und Verdichtung erreicht, welche der künstlerischen Einheit entspricht, die andere durch die Erweiterung. Fast in wörtlicher Übereinstimmung mit Hebbel sagt Uhland über die Darstellung (Holland S. 23): „Jeder einzelne Gegenstand hat allerdings einen Zusammenhang mit dem Ganzen des Natur- oder Geisterreichs, aber er hat auch seine Begrenzung in sich und diese darf nicht aus den Augen gesetzt werden, wenn er uns deutlich in seiner Eigentümlichkeit dargelegt werden soll.“ Was ist damit aber anderes ausgesprochen als die Forderung der Vereinfachung und Einheit. Sehr treffend hat Melchior Meyr (Gedichte 1861 S. 280 f.) in dem Gedichte „Erziehung“ die Schwierigkeit dargestellt, welche sich dem Künstler entgegenstemmt:

Das Ideal erglüht in reinem Lichte
Vor deinem Blick; von seinem Glanz begeistert,
Nimmst du den Stoff des Lebens zum Gedichte:
Du wähnst ihn froh mit Leichtigkeit bemeistert.

Du willst ihn bilden, und du mufst erfahren,
Dafs Lust und Liebe wohl in allen Dingen
Sich lockend, lebend, helfend offenbaren,
Doch ohne Stärke nicht den Stoff bezwingen.

Was vor der Seele stand im Einheitsglanze,
Du siehst's in Farben hundertfältigen.
Vor seinen Einzelheiten flieht das Ganze,
Weil du nicht frei sie kannst bewältigen.

Das Weitere lassen wir vorerst aufser acht. Meyr zeigt in diesem Gedichte, wie der Stoff des Lebens dem betrachtenden Künstler einheitlich gegenübersteht, wenn er ihn aber zu gestalten beginnt, in eine Menge von Einzelheiten auseinander zu fallen scheint. Der Künstler wird vereinfachen, verdichten müssen, damit sich ihm eine neue, künstlerische Einheit herstelle. Bei den grofsen Werken der Dichtkunst, beim Drama und beim Epos ist diese Seite des dichterischen Prozesses längst erkannt und nachgewiesen. Aber auch die Lyrik mufs dieselben Forderungen erfüllen, Uhland meint sogar (Holland S. 53): „Die neuere lyrische Dichtkunst hat sich meist auf kürzere Lieder zurückgezogen. Diese haben für sich, dafs die lyrische Stimmung auch nur für einen geringern Umfang ungetrübt auszuhalten pflegt, sie haben

aber auch gegen sich, dafs sie nur zu leicht in kleinliche, inhaltlose Spielerei ausarten." Er glaubt also, dafs die kürzeren Lieder hauptsächlich deshalb gewählt würden, weil es leichter sei, in ihnen die Einheit zu wahren. Und an der Volkspoesie rühmt er (HOLLAND S. 73), dafs sie, „wenn sie auch auf geschichtlichem Boden ruht, doch immermehr das Unwesentliche abstreift, aber das Reinpoetische bewahrt und läutert", mit anderen Worten, dafs sie vereinfacht, verdichtet und Einheit herstellt. GOETHE wird nicht müde, jungen Dichtern einzuschärfen, sie sollten vor allem kleine Gedichte machen, so z. B. HÖLDERLIN (an SCHILLER Nr. 356 I. S. 293); viele Male wird dies von ECKERMANN erwähnt. Es kann nur den Sinn haben, dafs GOETHE meinte, die Schwierigkeiten liefsen sich in kleinen Gedichten mit „einem menschlich interessanten Gegenstande" leichter überwinden, es sei eher möglich, Einheit herzustellen.

„Die Natur giebt allen Geschöpfen etwas mehr und etwas weniger, als sie brauchen. Mit diesem Mehr dienen sie dem grofsen Ganzen und verketten sich dadurch mit ihm; dies Weniger bietet ihnen die Welt. Darauf ist der Kreis des Lebens fundamentiert." Dieses Wort HEBBELS (I. S. 178) ist unzweifelhaft richtig, zeigt uns aber auch, wie seine Forderung an den Darstellenden aufzufassen ist.

Wenn er einmal bemerkt: „Ein Gedicht soll seine ganze Atmosphäre mitbringen" (I. S. 178), so meint er natürlich, es solle keinen fremdartigen Stoff mehr enthalten und einheitlich, aus sich selbst zu verstehen sein. Wieder sei an GOETHES Wort erinnert (27, 1, 352): „Mir drückten sich gewisse grofse Motive . . . so tief in den Sinn, dafs ich sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften." Was ist hier anderes gemeint, als Vereinfachung, Verdichtung und Einheit; und GOETHE spricht unzweifelhaft von jenem Teile des dichterischen Prozesses, welchen wir „inneres Wachstum" nennen. Sehr geistreich bemerkte SCHOPENHAUER über HEBBEL, welcher gewisser scheinbar unbedeutender naiver Züge fähig sei, es habe ihn um so mehr gewundert und gestört, „dafs anderwärts ungestaltete Philosophie zurückgeblieben sei, man könne allenfalls sagen,

semen zu dereinstigen Kindern, aber nur *potentia*, weil sie durchaus erst im *uterus* der schauenden und veranschaulichenden Poetenphantasie befleischt werden müfsten zu ähnlich naivem Ausdruck" (Kuh, Biographie II. S. 586 f.).

Schiller schreibt aus Jena den 30. Juni 1797 (I. S. 268) an Goethe: „Ich habe einige Reminiscenzen aus einer Reise durch Nordamerika von Thomas Carver und mir ist, als wenn sich diese Völkernatur in einem Lied artig darstellen liefse. Dazu müfste ich aber jenen Carver noch einmal ansehen. Ich hatte ihn von Knebeln, der aber, wie ich höre, fort ist. Vielleicht hat ihn Voigt, der mit Reisebeschreibungen reichlich versehen ist, und mir ihn wohl auf einen Botentag leiht;" und am 4. Juli meldet er (S. 270): „Der Einfall mit dem Nordamerikanischen Lied ist ausgeführt worden; ich lege das Liedchen bei, das der Veränderung wegen mit passieren mag." Schiller schwebte nur im allgemeinen die Idee zu einem Liede vor, der Keim hatte sich, wie man sieht, ihm selbst unbewufst bei der Lektüre von John Carvers „Reisen durch die inneren Gegenden von Nordamerika" in seine Phantasie gesenkt; nun erbittet er das Buch noch einmal, um des eigentlichen Stoffes sich zu bemächtigen und so entsteht am 3. Juli sein „Nadovessisches Lied" (Kalender S. 45).

Bei Carver, dessen Reisen 1780 in Ebelings Übersetzung herauskamen, fand er folgende Stelle (vgl. Düntzer Erläuterungen 11. S. 93 f., Goedeke 11. S. 448 f.): „Sobald einer von den Oberhäuptern den Geist aufgiebt, so wird der Körper ebenso gekleidet, als er gewöhnlich bei Lebzeiten war, das Gesicht bemalt, und man setzt ihn auf einer Matte oder einem Felle mitten in der Hütte in eine aufrechte Stellung und legt seine Waffen neben ihn. Hierauf setzen sich seine Anverwandten um ihn herum, und jeder nach der Reihe hält eine Rede an den Verstorbenen. War er ein berühmter Krieger, so erzählt er seine Heldenthaten ungefähr auf folgende Art, die in der Sprache der Indier sehr dichterisch und gefällig ist: „Du sitzest noch unter uns, Bruder; dein Körper hat noch seine gewöhnliche Gestalt und ist dem unsrigen noch ähnlich, ohne sichtbare Abnahme, nur dafs ihm das Vermögen zu handeln fehlet. Aber wohin ist der Athem geflohen, der noch vor etlichen Stunden Rauch zum grofsen Geiste emporblies[1]? Warum schweigen diese Lippen, von denen wir

[1] Das hat Schiller jedesfalls ganz mifsverstanden im 9. Verse „Blies der Pfeife Rauch".

erst kurzens so nachdrückliche und gefällige Reden hörten? Warum sind diese Füfse ohne Bewegung, die noch vor einigen Tagen schneller waren als das Reh auf jenen Gebirgen? Warum hangen diese Arme ohnmächtig, die die höchsten Bäume hinaufklettern und den härtesten Bogen spannen konnten? Ach, jeder Teil des Gebäudes, welches wir mit Bewunderung und Erstaunen ansahen, ist jetzt wieder so unbeseelt, als es vor dreihundert Wintern war. Wir wollen jedoch dich nicht betrauern, als wenn du für uns auf immer verloren wärest, oder als wenn dein Name nie wieder gehört werden sollte; deine Seele lebt noch in dem grofsen Lande der Geister, bei den Seelen deiner Landsleute, die vor dir dahingegangen sind. Wir sind zwar zurückgeblieben, um deinen Ruhm zu erhalten; aber auch wir werden dir eines Tages folgen. Beseelt von der Achtung, die wir bei deinen Lebzeiten für dich hatten, kommen wir jetzt, um dir den letzten Liebesdienst zu erzeigen. Damit dein Körper nicht auf der Ebene liegen bleibe und den Thieren auf dem Felde oder den Vögeln in der Luft zur Beute werde, wollen wir ihn sorgfältig zu den Körpern deiner Vorgänger legen, in der Hoffnung, dafs dein Geist mit ihren Geistern speisen und bereit sein werde, den unsrigen zu empfangen, wenn auch wir in dem grofsen Lande der Seelen ankommen." In ähnlichen kurzen Reden erhebt jeder Anführer das Lob seines abgeschiedenen Freundes". An einer anderen Stelle berichtet Carver, die Indier zweifelten keineswegs an einem zukünftigen Leben, aber sie glaubten, dafs sie dort ähnliche Beschäftigungen, nur mit weit weniger Mühe haben, und in eine reizende Gegend kommen würden, wo ein stets heiterer und wolkenloser Himmel und ein immerwährender Frühling herrsche, wo die Wälder mit Wild, die Seen mit Fischen angefüllt seien, die sich ohne alle Mühe fangen liefsen, und dafs sie überhaupt in dem gröfsten Überflufs und Vergnügen leben würden; auch vom Mais spricht er und erzählt weiter: „Da die Indier glauben, dafs die Seelen der Verstorbenen sich in dem Lande der Geister noch auf die gewöhnliche Art beschäftigen, dafs sie sich ihren Unterhalt auf der Jagd erwerben müssen, und dafs sie auch dort mit ihren Feinden zu kämpfen haben, so begraben sie sie mit ihren Bogen, Pfeilen und allen übrigen Waffen, die zur Jagd oder zum Krieg dienen. Aufserdem geben sie ihnen auch noch Häute und Zeuge zu Kleidungen, und allerhand Hausrath und sogar Farbe, sich zu bemalen, mit ins Grab."

Dies, sowie ein paar Notizen über Bär, Renntier und Skalp, ist das Material, aus welchem SCHILLER schöpfte; er hat nicht alles verwertet, was ihm CARVER bot, sondern eine Auswahl getroffen; ich habe schon durch den Druck die Motive hervorgehoben, welche SCHILLER benutzte: er greift heraus, was den Körper des Dahingeschiedenen zeichnet, um dann im Gegensatze dazu die Schicksale seines Geistes zu schildern und durch die Totengaben wieder zum Anlasse des Liedes, der Beisetzung, zurückzukehren. Durch diese Vereinfachung ist strenge Einheit in das Gedicht gekommen: fünf Strophen handeln vom jetzigen Zustand des Körpers, dann folgen drei Strophen über das Fortleben im besseren Jenseits, endlich, nach einem Übergang in einer Strophe, die letzten Gaben, welche, dem Körper mitgegeben, dem Geist im Jenseits nützen sollen; diese drei Strophen schliefsen das ganze harmonisch ab. Es ist wohl unnötig, das Gedicht (XI. S. 234 f.) hierherzusetzen. SCHILLER geht aus von einem fremden, indirekten Erlebnisse, ja er benutzt zum Teil eine wirkliche nadowessische Totenklage, die eben CARVER citiert; wir haben es also mit einer Weiterdichtung zu thun. Doch entspricht das Ganze nicht SCHILLERS sonstiger Weise; nicht für eine Idee findet er darin ein Gewand, sondern ihn leitet ein stoffliches, kulturhistorisches Interesse; GOETHE würde einen solchen Stoff ganz anders behandelt haben, das heifst, er würde dem Gedicht einen symbolischen Charakter verliehen haben, man denke nur an seinen Klaggesang aus dem irischen (Glenarvon), welchen er doch blofs übersetzte, während SCHILLER sein Gedicht frei schuf. GOETHE rühmt ihm „ächten realistisch-humoristischen Charakter“ nach, „der wilden Naturen, in solchen Fällen, so wohl ansteht“; aber wir fühlen, dafs auch er nur stoffliches Interesse daran nahm, wenn er fortfährt: „Es ist ein grofses Verdienst der Poesie, uns auch in diese Stimmungen zu versetzen, so wie es verdienstlich ist, den Kreis der poetischen Gegenstände immer zu erweitern“ (an SCHILLER I. S. 271). HUMBOLDT fand daran „ein Grauen“, er stiefs sich an der Roheit des Stoffes. SCHILLER meldet dies GOETHE mit den Worten (I. S. 277): „Es ist sonderbar, dafs man in poetischen Dingen und bei einer grofsen Annäherung auf Einer Seite doch wieder in so direkten Oppositionen sein kann.“ Trotzdem ist etwas an HUMBOLDTS Ablehnung nicht unberechtigt: SCHILLER sucht naiv zu sein und bleibt im Stofflichen stecken ohne etwas aus eigenem beizusteuern oder das Motiv in die allgemein

menschliche Sphäre zu heben; das Kostüm ist um seiner selbst willen da, nicht Mittel zum Zweck. Das Gedicht ist mehr eine Kuriosität, als eine künstlerische Leistung. Es war ausdrücklich SCHILLERS Absicht gewesen: diese Völkernatur darzustellen, ja er hatte nicht übel Lust, „noch vier oder fünf kleine Nadowessische Lieder nachfolgen zu lassen, um diese Natur, in die ich einmal hineingegangen, durch mehrere Zustände durchzuführen" (I. S. 272); GOETHE riet zwar noch zu einigen nadowessischen Liedern (I. S. 273), aber SCHILLER liefs seinen Plan fallen: Aufgabe der Poesie ist es doch nicht, eine Völkernatur darzustellen.

Wie dem aber auch sei, soviel ist deutlich, dafs SCHILLER den dichterischen Keim vereinfachte, verdichtete und gerade dadurch für sein Gedicht Einheit gewann. Eben weil es unter SCHILLERS Poesien ziemlich isoliert dasteht und einen fremdartigen Charakter hat, läfst sich an unserem Gedichte das innere Wachstum schärfer beobachten.

UHLAND schreibt aus Tübingen den 7. Dezember 1811 an seinen Freund JUSTINUS KERNER (NOTTER S. 116 f.): „Die Beschreibung des Klosters Hirschau in LESSING hat mich zu folgenden [in den Ausgaben fehlenden] Versen veranlafst, welchen aber eine ausführliche Beschreibung des Klosters vorhergehen sollte:

In den Zellen und Gemachen
Sitzen fünfzig Klosterbrüder,
Schreiben Bücher mannigfalt.
Geistlich, weltlich, vieler Sprachen,
5 *Predigten, Geschichten, Lieder,*
Alles farbig ausgemalt.

In der letzten gegen Norden
Sitzt ein Greis mit weifsen Haaren,
Stützt die Stirn auf seine Hand —
10 *Schreibt sodann: Des Feindes Horden*
Brechen ein nach sieben Jahren,
Und das Kloster steht in Brand.

UHLAND bezieht sich auf LESSINGS Aufsatz (13, 2, 381ff.) „Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau", dazu kommt (13, 2, 402 ff): „Des Klosters Hirschau Gebäude, übrige Gemälde, Bibliothek und älteste Schriftsteller".

UHLANDS Erlebnis ist also Lektüre und zwar wirkt der ganze Aufsatz; erst gegen den Schlufs (13, 2, 411) im Abschnitt: „Von der Bibliothek des Klosters" steht ein Citat aus Tritheim: „Wie fleifsig und sorgfältig der Abt Wilhelm mit Abschreibung der Handschriften in seinem Kloster zu Werke gehen lassen, davon

findet sich eine merkwürdige Stelle beim Tritheim unter dem Jahre 1070: „*Duodecim e Monachis suis scriptores instituit — Et his omnibus præerat Monachus unus in omni genere scientiarum doctissimus, — qui menda negligentius scribentium emendaret.*“

Hier haben wir Klosterbrüder, welche Bücher abschreiben und Einen, der sie alle an Weisheit übertrifft. Nicht zwölf erscheinen bei Uhland, sondern fünfzig, auch dies ist kaum ein Zufall, es soll wohl vierzig heifsen. Lessing citiert nämlich des Andreas Reichard Beschreibung von 1610 (S. 405), wo sich folgende Stelle findet: „Der Kreutzgang zwischen der Kürchen und den Refektorien, darauf der jungen Studiosen Dormitorium, Schlafkammern und Studirkammern, umbfafst ein ziemlichen Garten, hat auf 4 Seiten 40 Fenster, da ein jedes der Breite nach in 3 Unterschied oder Felder, durch zwey kleine steine Seulen getheilet, und je zwischen 2 Fenstern ein steinern Pfeilern, in den Fenstern je im mittlen Feld sind die Geschichte so sich mit Christo verloffen, aus dem neuen Testament, samt den prophetischen Weissagungen, und in beeden Nebenfeldern die Figurn, Vorbilden und Bedeutung aus dem alten Testament, in die Fenstergläser gar kunstlich und aufs deutlichst mit allerley ausbinstigen Farben geschmöltzt. An dem Kreutzgang gegen Mitnacht werts, in den Kreutzgarten hinein, ist ein hoher runder und weiter Erker . . . .“ Da haben wir das Material für die Verse 1 und 2, 7 und 8:

In den Zellen und Gemachen
Sitzen vierzig (?) Klosterbrüder . . . .
. . . .
In der letzten gegen Norden
Sitzt ein Greis mit weifsen Haaren.

Weiter nun: dieser Greis ist nicht blofs jener *Monachus in omni genere scientiarum doctissimus.* Lessing handelt nämlich beim letzten vierzigsten Fenster über die Propheten, welche auf jedem Fenstergemälde erscheinen und sagt nach Parsimonius (S. 390): „*Nota: Ubicunque in praecedentibus descriptis figuris, supra aut infra, mediam figuram seu historiam ex Novo Testamento de Christo positam, nomen Propheta* (in seinen Tafeln) *legitur, ibi semper in fenestris circuitus Monasterii Hirsaugiensis pro ipso nomine Prophetae, pictus Propheta, hoc est, figura seu imago gravis et sapientis viri, interdum integra, interdum, et quidem ut plurimum, usque ad umbilicum tantummodo picta conspicitur, cui adjuncta aut circumvoluta est scheda, in qua Prophetae dictum legitur . . .*“ Ein solcher *gravis et sapiens vir* kann ebenso

wie der *Monachus in omni genere scientiarum doctissimus* nur „ein Greis mit weifsen Haaren“ sein.

Lessing erwähnt keine Prophezeiung über den Untergang des Klosters, dies ist wichtig, er erzählt nur (S. 385), die Franzosen hätten 1692 das Kloster eingeäschert; aber auf der ersten Tafel des Parsimonius (S. 386) findet sich auf dem Spruchband des Propheten: „*Porta hæc clausa erit, et non aperietur. Ezech. 44.*“ Dies kann den Anstofs gegeben haben.

Auch für die anderen Verse findet sich bei Lessing das Material: so sind V. 3—6 angeregt durch den Abschnitt „Von den ältesten Schriftstellern des Klosters“; es wird dabei wiederholt berichtet, dafs die Schriftsteller des Klosters: *tam in divinis scripturis quam in secularibus litteris* vieles geschrieben hätten, z. B. Heribordus: *homo et ipse doctus tam in litteris secularibus quam in divinis scripturis, metro exercitatus et prosa*, oder Diethardus: *vir tam secularis quam spiritualis litteraturae non ignarus, metro et prosa scriptor exercitatissimus*, oder Theobaldus: *fuit enim vir literis tam divinis quam secularibus egregie doctus.* Immer klingt das „Geistlich, weltlich“ heraus. Neben Latein auch Deutsch, ja von Wunibaldus heifst es: *divinarum ac humanarum doctissimus, graecas quoque literas probe calluit;* da haben wir die Worte: „vieler Sprachen“. Von Heribordus wird berichtet: *sanctis orationibus intentus*, von Conradus, *qui et Peregrinus*: *Homiliarum per anni circulum lib. 1.* also: „Predigten“, von Luthbertus: *Panegyricon ad Ludovicum pium, lib. 2*, von Theobaldus*: Vita et laudes Ottonis secundi Imperatoris* dazu eine *Vita S. Nicolai, Vita S. Benedicti duplici metro* . . Im Bücherkatalog (S. 410) stehen: *Varii libri chronici et historici*, also: „Geschichten“, endlich Richbodo dichtet Lieder *in librum psalmorum libri 3.* Heinricus u. a. *Hymnorum vario genere metri lib. 1.* und Arnoldus: *Epigrammata et carmina nonnulla* und *in Proverbia Salomonis opus metricum.* Da haben wir also die Verse:

Schreiben Bücher mannigfalt,
Geistlich, weltlich, vieler Sprachen,
Predigten, Geschichten, Lieder . . .

Der Zusatz: „Alles farbig ausgemalt“ kann frei erfunden, oder durch die Glasgemälde angeregt sein, aber auch durch das, was Lessing beim hl. Anscharius aus Heinecke erwähnt: *libros . . . indigitatos pigmentorum vocabulo* (S. 398). Lessing legt zwar die specielle Bedeutung der *pigmenta* in dieser Stelle dar, aber die Vorstellung einer Bilderhandschrift konnte dadurch in Uhland

einmal hervorgerufen worden sein und in den Versen dann Gestalt bekommen.

Was lernen wir aus diesem Vergleiche? Bei der Lektüre von Lessings Aufsatz senkt sich ein Keim in Uhlands Phantasie. Die Anregung erfolgt aber nicht durch den Kern von Lessings Untersuchung, nicht die Fenstergemälde des Klosters Hirschau leuchten in Uhlands Seele, sondern eine ganz beiläufige Notiz über Schreiber in Hirschau. Sie steht ziemlich zu Ende von Lessings Arbeit; Uhland vereinigt mit ihr Erinnerungen an den übrigen Inhalt der Lessingschen Darstellung. Bei den schreibenden Mönchen erinnert sich Uhland an die jungen Studiosen; vor seiner Phantasie erscheint der Kreuzgang mit seinen 40 Fenstern und die Schlaf- und Studierkammern der jungen Studiosen. Am nördlichen Ende des Kreuzgangs erhebt sich der Erker, ausgezeichnet vor den anderen Zellen, darin sitzt jener Weise, welcher die Fehler aller Schreiber verbessert. Sie schreiben Bücher, deren Inhalt zwar ganz allgemein angegeben, aber doch von Lessing angeregt ist, besonders, da den Schlufs des Lessingschen Traktates eine *Successio illustrium Monachorum . . Coenobii Hiraugiensis qui varia scripserunt opuscula* bildet. Mit dem Weisen fliefst der *Propheta* zusammen und seine Prophezeiung ist vielleicht durch den im Dichter nachzitternden Vers aus Ezechiel veranlafst.

Uhland wollte eine ausführliche Beschreibung des Klosters vorhergehen lassen. Da hätten wir die ganze Pracht von Hirschau gesehen und die Schlufsverse wären um so ergreifender gewesen:

Des Feindes Horden
Brechen ein nach sieben Jahren
Und das Kloster steht in Brand.

Damit sind wird auch bei einem entscheidenden Punkt angelangt. Lessing sagt mit einem schneidenden Witze (S. 385): „Dafs es [das Ganze der Glasgemälde] nun, und zwar seit 1692, als die Franzosen dieses Kloster einäscherten, nicht mehr in der Welt ist, das versteht sich". Das reizt Uhland; alle Pracht und Herrlichkeit, alle Mühe der schreibenden Klosterbrüder ist vergänglich und der voraussehende Weise mufs das furchtbare Geheimnis der Zukunft niederschreiben: das Ende des Klosters. Das ist die Art des symbolischen Dichters: der einzelne Fall gilt für viele. Ohne Pathos, mit wenigen Worten ist symbolisch hingestellt, was Schillers Kassandra ruft:

Eine Fackel seh' ich glühen,
Aber nicht in Hymens Hand;
Nach den Wolken seh' ich's ziehen,
Aber nicht wie Opferbrand.
Feste seh' ich froh bereiten,
Doch im ahnungsvollen Geist
Hör' ich schon des Gottes Schreiten,
Der sie jammervoll zerreifst.

Die Zeit der Entstehung erklärt bei Uhland ein solches *vanitas, vanitatum vanitas.* Die Franzosen herrschen in Deutschland, Württemberg leistet dem Korsen Heerfolge, schon bereitet sich der Kampf gegen Rufsland vor. August, der Bruder von Uhlands Freund Karl Mayer, ist ausgehoben, von den Studien weg der Trommel zu folgen. Am Himmel steht drohend ein Komet, „Unsereins versteht diesen Stern nicht," so hört Uhland einen Bauer sagen (Mayer I. S. 192), ihm selbst ist er „unheimlich". In Tübingen fühlt sich Uhland verlassen, da er allein zurückblieb. Am 28. November 1811 entsteht jenes melancholische Gedicht „Traum", in welchem die Wonnen und Freuden von der Erde scheiden:

Fern, ferne sah ich schwinden
Der Erde Lust und Heil.

An demselben Tage singt Uhland auch in klagendem Tone das Sonett „An Kerner": „In traurigen Novembertagen"; gleichzeitig mit demselben übersendet Uhland Kernern unsere Strophen als neuentstanden, sie gehören also gleichfalls dem Ende des Novembers 1811 an. Uhland ist gerade damals düsteren Stoffen geneigt, darum packt ihn „in Lessing" der Gegensatz zwischen Pracht und Vergänglichkeit, und so befruchtet wird das Erlebnis zum Keim.

Unser Gedicht, der episch-lyrischen Gattung angehörend, ist ein Gelegenheitsgedicht. Das Erlebnis, durch welches es hervorgerufen wurde, ist aus der Lektüre geschöpft, also ein indirektes. Auf symbolischem Wege befruchtet wird es zum Keim eines Gedichtes. Während des inneren Wachstums fafst dieser Keim Verschiedenes aus Lessing auf, aber die Hauptsache ist Vereinfachung, Verdichtung; nur ganz weniges aus dem Erlebnisse wird beibehalten, alles andere, darunter gerade das Wesentliche der Lessingschen Untersuchung, wird abgestofsen, und so entsteht die Einheit, entsteht ein neues lebenskräftiges und poetisches Individuum.

Bevor Uhland das Gedicht im Innern vollendet hatte, hielt er einen Teil — den symbolischen — in zwei Strophen fest,

denen noch eine Beschreibung des Klosters vorangehen sollte. Dadurch wäre der Kontrast und die Pointe noch deutlicher geworden; leider kam es nicht dazu, das voreilige Gestalten einer Partie raubte die Lust, die Schwierigkeit war überwunden, und so ging UHLAND lieber wieder zu etwas Neuem über.

Aber wohl achtzehn Jahre später reift ein Gedicht in UHLAND, das nicht vom blühenden, sondern vom zerstörten Hirschau handelt. Hat er früher in aller Herrlichkeit schon das Verderben gesehen, jetzt erhebt sich aus den Trümmern „Die Ulme von Hirsau“, sie hat die Klosterwände überwachsen, und das ist ihm ein Symbol für einen anderen Baum, der mit Riesenästen zum Klausendach von Wittenberg hinausbrach. Jahrelang hat der Keim in UHLAND geschlummert, bis er endlich, aber völlig umgewandelt, zur Erscheinung kommt.

UHLAND ward durch eine Einzelheit angeregt, die er symbolisch befruchtete; dieser Keim zieht nun aus dem ganzen LESSINGschen Aufsatz nur das an sich, was ihm homogen ist, alles andere tritt zurück. Einheit und Vereinfachung sind untrennbar verbunden. Bei jedem guten lyrischen Gedichte werden wir finden, dafs alles unnötige, nebensächliche und gleichgiltige Detail vermieden und nur das Wichtige, Lebensvolle, zum Ganzen Gehörige ausgeführt ist. „Ein gutes Gedicht giebt keine Stellen, sondern nur eben das ganze gute Gedicht, gleichwie eine abgeschlagene Nase oder ein Paar abgerissene Ohren der medizeischen Venus für Kenner recht gut, aber sonst ganz nichtswürdig sind“, so eifert Fortunat in EICHENDORFFS Roman „Dichter und ihre Gesellen“ (II. S. 360). Meist sind die Gedichte von untalentierten Dichterlingen dadurch gekennzeichnet, dafs sie zu viel überflüssiges Detail enthalten: die innere Armut soll durch äufseren übergrofsen Luxus verdeckt werden, als ob eine Statue mit zwei Nasen jemals schön sein könnte, auch wenn jede Nase für sich ein Nasenideal wäre.

Hauptsächlich wird sich das innere Wachstum stets in der Vereinfachung zeigen; während des stillen Prozesses im Innern des Dichters stöfst der Keim alles Fremdartige ab und gelangt so zu einer reineren Form. „Das Wahre, Gute und Vortreffliche ist einfach und sich immer gleich, wie es auch erscheine. Das Irren aber, das den Tadel hervorruft, ist höchst mannichfaltig, in sich selbst verschieden und nicht allein gegen das Gute und Wahre, sondern auch gegen sich selbst kämpfend, mit sich selbst im Widerspruch“ (GOETHE XIX. S. 128). Die Dichter werden nicht

müde, gerade das Vereinfachen als das wahre Prinzip des Künstlers einzuschärfen. Wie Goethe (an Schiller 14. Oktober 1797 I. S. 320) spricht Geibel von der „Ausscheidung der Schlacken“ (Litzmann S. 245) und sieht den Unterschied zwischen dem wirklichen Poeten und dem Dilettanten (S. 246), in der Fähigkeit und dem Bedürfnis, alles unwesentliche Beiwerk auszuscheiden. Und er vertritt hiermit nur zahllose andere Stimmen.

Interessant für unsere Frage ist einer der Briefe Kerners an Rickele (Niethammer S. 19 ff.). Er schreibt: „Ich gehe diesen Abend nicht aus, ich gehe nicht nach Lustnau, ich würde dich doch nicht sehen, und an einen Ort, wo ich weifs, dafs ich dich nicht finde, gehe ich in Zukunft nimmer. Habe ich an dich genug geschrieben, so spiele ich auf meiner Guitarre, oder denke an dich und träume Liebe. Ja, lafs mich träumen, lasse mich auf die schwarzen Wolken der Zukunft ein lichtes Gemälde malen.

Blick aus deinem Fensterlein dort über die Berge an den Himmel, dahin will ich es dir malen.

Siehst du die schöne Gegend voll Berge und Wälder und dunkler Thäler? Es ist eine Gegend des Schwarzwaldes. Hie und da sind unter Bäumen voll Blüthen, die süfse Düfte durch die Thäler wehen, niedere Hütten mit langen langen Dächern zerstreut. Das Horn des Hirten und das Läuten der Heerden tönt von den Bergen ins Thal, wo der Wanderer auf den Stab gelehnt stehen bleibt und mit vollen Zügen den Frühling einathmet.

Aber siehst du dieses kleine Haus dort, an einen Felsen gelehnt? Wer bewohnt dieses stille Haus? — Ich bewohne dieses stille Haus, denn schon lange lebe ich als Arzt unter diesen Menschen und rings aus allen Thälern kommen sie, um Rath und Hilfe bei mir zu suchen. Dafs sie mit gröfserem Zutrauen und Liebe diesem Herzen nahen, trage ich diesen schwarzen Zwilchrock und diesen grofsen runden Hut und bin so gekleidet, wie sie gekleidet sind. — Aber welch liebes Weib geht dort im Thale und sucht Blumen und Kräuter? Das bist du, mein liebes Rickele!!! Denn du bist schon längst ganz mein, ich lehrte dich die heilsamen Kräuter kennen und du sammelst sie ein. Dies Bauernkleid, wie steht es dir doch so nett!! — Dies ist eine Bäuerin? fragt sich der Wanderer, der freundlich grüfsend an dir vorübergeht: „O ihr Weiber der Stadt!“ seufzt er nun, und geht langsam das Thal entlang.

Aber wie freust du dich, so viel gesammelt zu haben; wie fröhlich rufst du mir zu und wie fliege ich zu dir. Liebe, lafs dich an mein Herz drücken, hier im Angesicht der lebendigen Natur. Gott, du bist ja ganz mein, keinen Lauscher haben wir mehr zu fürchten. Wie drücke ich dich an mein Herz. — — — Mädchen! wehe!!! Siehst du den Raben, der durch den Himmel über mein Gemälde wehklagend fliegt?? — — Theures Mädchen, wende den Blick hinweg, schon haben es deine Thränen verwischt — — es ist verschwunden. — Die schwarze Wolke tritt hervor, langsam und ernst bewegt sich ein Sarg durch die Lüfte — — Rabe! wem ist der Sarg? Mir oder ihr??" (Man vgl. zu diesem Motive den Traum S. 14 und 15).

Aus dieser Phantasie macht nun Kerner folgendes Gedicht, in welchem nur jene Momente des Briefes erscheinen, die im voranstehenden durchschossen gedruckt wurden. Alles andere läfst Kerner fallen, zum Teil gerade das lebendig geschaute Detail; nur das Wesentliche wird in einem Auszuge zum Gedichte, nur Weniges kommt hinzu:

Blick' aus deinem Fenster, Liebe!
Schaue über die blauen Berge:
Denn dort will ich an den Himmel
Dir ein licht Gemälde malen.

5 *Steigen aus der Näh' und Ferne*
Hohe Berge an den Himmel,
Stürzen helle, kühle Quellen
In ein blumig, grünes Thal.

Stützt der Wanderer im Thale
10 *Auf den Stab sich, einzuathmen*
Jugend, Freiheit, Liebe, Kraft.

Steht gelehnt an einen Felsen,
Unter Laub und Rebenblüthe
Dort ein kleines Haus verborgen,
15 *Steh ich vor dem kleinen Haus.*

Kommt vom Bache, Kräuter tragend,
Dort ein liebes, junges Wesen,
Bist du es — die Meine längst.

Ist kein Lauscher mehr zu fürchten,
20 *Drück' ich dich, du süfses Wesen!*
An mein treues Herz voll Liebe,
Offen vor des Himmels Aug'.

Aber weh! o wehe Mädchen;
Siehst du dort nicht jenen Raben?
25 *Aechzend fliegt er durch den Himmel,*
Und verlöscht mit schwarzem Fittig
Mein Gemälde, weh! o weh!

In den Versen sind die wenigen Worte, welche hinzukamen, durch den Druck hervorgehoben, sie bestehen entweder in einer etwas anderen Ausführung des Prosamotivs (V. 7 und 11) oder in bezeichnenden Beiwörten (V. 2, 8, 14, 17, 21) oder in anderen Anreden der Geliebten (V. 1, 20) oder in Übergängen, welche nötig waren, weil KERNER vereinfachte (V. 15, 16), endlich in einem Abschlusse, der sich von der Prosa unterscheidet (V. 26). Sonst zeigt sich das innere Wachstum im Abstofsen des unnötigen Details, in stärkerer Konzentrierung, in Einheit und Vereinfachung.

Das Werden dieses Gedichtes ist deshalb so interessant, weil das Gedankenerlebnis, wie der Brief schon zeigt, gerade sehr viel Detail erfordert, um lebensvoll zu werden; KERNER hat aber dann für die Verse die überflüssigen Ranken hinweggeschnitten und nur das Wesentliche gewahrt. Dafs nicht alle Dichter so vorgehen, wissen wir aus vielen Fällen, und sehr bezeichnend hiefür ist die Kritik, welche KÖRNER an SCHILLERS Künstlern in seinem Briefe vom 14. April 1789 (I. S. 306) übt. Nachdem er einiges Besondere hervorgehoben hat, fährt er im allgemeinen fort: „Überhaupt mufs ich Dir gestehen, dafs ich dergleichen Zierathe in Deinen Arbeiten nicht gern sehe. Du hast einen Hang, Deine Produkte durch Schmuck im Einzelnen zu überladen. Manche schöne Idee geht dadurch verloren, dafs man sie blofs im Vorübergehen mitnehmen soll, da sie doch die ganze Aufmerksamkeit erfordert. Dies scheint mir auch bei dem Gleichnisse vom Monde der Fall zu sein. Ideen dieser Art können, däucht mich, nicht die gehörige Wirkung hervorbringen, wenn sie nicht in einem besonderen Kunstwerke als ein einzelnes Ganze in das vortheilhafteste Licht gestellt sind. Interessirt man sich wirklich für die Hauptidee Deines Gedichts, so kann man unmöglich auf alle diese einzelnen Züge so viel Aufmerksamkeit heften, als erfordert wird, um sie ganz zu verstehen. Es ist schade um die Kunst, mit der die Gegenstände in einem dunkeln Hintergrunde ausgeführt sind, wenn der Blick des Betrachters auf die Hauptfigur nothwendig gefesselt wird.

Freilich begreife ich wohl, dafs Reichthum sehr leicht in Üppigkeit ausartet. Aber in der Vermeidung dieses Fehlers besteht auch, däucht mich, eins der wichtigsten Erfordernisse der Klassicität, — jener höheren nämlich, die nicht in der Befriedigung einer pedantischen und konventionellen Kritik, sondern in der gröfstmöglichen Wirkung der vorhandenen Talente des

Künstlers besteht. Das höchste Ziel ist noch nicht erreicht, so lange man den Künstler nicht über dem Kunstwerke vergifst, und mehr mit dem ganzen Umfange seiner Ideen überhaupt als mit einer einzelnen dargestellten Idee beschäftigt wird.“

Was hier Körner mit seiner Klarheit an Schillers Künstlern tadelt, ist sehr häufig der Fehler von Gedankengedichten, weil der Dichter bei ihnen die gedankliche Trockenheit zu vermeiden, das Verstandesmäfsige zu verhüllen sucht, wobei er sehr leicht des Guten zu viel thun kann. Damit sind wir schon bei der zweiten Möglichkeit des inneren Wachstums angelangt, bei der Erweiterung. Es gilt Hebbels Wort (I. S. 107): „In dem echten Dichtergeist mufs, bevor er alles ausbilden kann, ein doppelter Prozefs vorgehen. Der gemeine Stoff mufs sich zu einer Idee auflösen (das haben wir Vereinfachung genannt) und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten“ (das gerade ist die Erweiterung). Ganz ebenso meint Schiller (Nr. 355) Goethe gegenüber, bei den „Kranichen“ sei es ihm auf „zwei Hauptpunkte“ angekommen: „erstlich eine Kontinuität in die Erzählung zu bringen, welche die rohe Fabel nicht hatte, und zweitens die Stimmung für den Effekt zu erzeugen.“ Was heifst dies anderes, als er habe sich bemüht, Einheit in das indirekte Erlebnis zu bringen, habe vereinfacht und dann ausgestaltet, erweitert, um die Stimmung zu erzeugen. Und noch schärfer mit Allgemeingiltigkeit führt dies Schiller in seinem Briefe vom 14. September 1797 (Nr. 361) aus: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dafs er sich über das Wirkliche erhebt und dafs er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläfst er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und mufs er, durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen . . . .“ Schiller denkt an einen inneren Vorgang, welcher mit unserem Gegenstande zusammenfällt und hat wenigstens die erste Möglichkeit, die Vereinfachung, ganz klar dargestellt, die andere, die Erweiterung aber nur gestreift; gerade bei ihm stellte sich die Erweiterung nur zu häufig ein, was ja bei seiner Art kaum zu vermeiden war. „Ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen“, kann „eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die

Form erzeugen“, so hat er selbst sein Vorgehen bezeichnet (Nr. 7); das ist aber Erweiterung.

4. Erweiterung.

Im Stillen wächst der Stein.
Hebbel.

Fülle des Wesens reizt.
Geibel.

Das äufsere Erlebnis gleicht einem lebendigen Individuum, das aber der Lyriker trotzdem nicht unverändert aufnehmen kann, denn er bringt aus seinem Innern etwas hinzu, das äufsere Erlebnis wird zum innern, dadurch verschiebt sich die Zusammensetzung und das frühere Leben erscheint tot. Wir sahen eben, dafs nun aus dem Erlebnis alles abgestofsen wird, was zu dem neuen Keim nicht pafst. Aber es mufs das Gedicht auch wieder ein lebendiges Individuum werden, das nicht einem dürren Gerippe gleichen darf. Es wird sich ein neuer Reichtum ansetzen müssen; das feste Knochengerüste mufs sich mit blühender Fülle umkleiden. Dieser Prozefs vollzieht sich gleichfalls im inneren Wachstum. Wir nennen diesen Prozess Erweiterung und werden sehen, dafs er sich auf dreierlei Weise vollziehen kann, durch Variation, durch Kontrast oder Umkehrung, durch das Finden einer neuen Pointe oder Abrundung. Freilich ist es nicht möglich, diese Momente bei der Beobachtung scharf von einander zu trennen, denn vor allem Variation und Kontrast greifen so fest in einander, dafs wir sie kaum einzeln erscheinen sehen.

Bei Hebbel finden wir aber den Beleg dafür, dafs sich das innere Wachstum so äufsert; im Tagebuch hält er einige Male Motive fest, gerade in dem Augenblick, da sie sich durch Variation erweitern; so lesen wir II. S. 158: „Einer hat ein Verhältnifs mit einem Mädchen und ist verheirathet. Er verspricht, sie nach dem Tode seiner Frau zu ehelichen. Sie kommt in andere Umstände, sieht Elend und Schande vor sich. Sie entschliefst sich, die Frau zu vergiften, thut das Gift in ein Glas Wasser, fafst aber wieder einen besseren Entschlufs. Da kommt die Frau und will das Wasser trinken. Sie läfst es geschehen. Oder so. Der Mann hat blofs mit ihr gescherzt, sie glaubt sich geliebt, vergiftet die Frau, sieht an dem Schmerz des Mannes über deren Tod, dafs sie sich getäuscht und giebt sich an.“

Hier finden wir Variation, denselben Fall II. S. 297. Anders ist das Wachstum II. S. 296: „Hier ist ein Gift! Gieb es mir denselben Tag ein, wo Du mich zu lieben aufhörst! Hier ist ein Bekenntnifs von mir dabei, dafs ich mich selbst vergiftet habe. Umgekehrt. Er schenkt ihr bei der Hochzeit ein Kästchen. Das öffne, wenn Du mich zu lieben aufhörst! —“ Es kommt ein Moment der Spannung hinein, das Motiv wurde gesteigert.

Ein anderes Mal (II. S. 137) bemerkt Hebbel, „Zum Exempel, dafs es nicht der Mangel, sondern die Menge der Gedanken ist, der die Sache schwer macht, hier einige Varianten des neuen Anfangs (zu seinem Gedichte „Genesungsgefühl“), wie sie mir heute durch den Kopf laufen, ohne dafs ich mich für eine bestimmen kann . . .“ Freilich ist dabei schon von äufserem Wachstum die Rede. Wir finden aber auch folgenden Fall (I. S. 277):

Judas.

Dafs du Christus wirst verrathen,
Dieses achte ich geringe,
Doch mir scheint's, die schlimmste deiner Thaten,
Dafs du's thatst für dreifsig Silberlinge!

Ist dir der Andere erst Sache, bald wirst du dir selber zur Sache
Und um den edelsten Preis kaufst du das niedrigste Gut.

Was ist hier anders geschehen, als dafs sich unmittelbar nach der ersten Aufzeichnung das Motiv erweitert hat; Hebbel ging wohl von dem Gedankenerlebnis aus, welches der Titel des ersten Sinngedichts auspricht „Judas“: dessen That, dessen Verrat nimmt Hebbel in seiner Weise befruchtet zum Keim und gestaltet diesen vorläufig in vier Versen; unmittelbar darauf aber beschäftigt sich sein Inneres weiter mit diesem Keim und erweitert ihn, indem es eine völlige Umkehrung vornimmt. Judas hat Christum verraten; das ist noch nicht so schlimm, wie dafs er es für schnödes Geld that; er konnte es nur, weil er Christum als eine Sache betrachtete. Hierüber grübelt Hebbel weiter: welche Folgen hat ein solches Vorgehen für das schuldige Individuum? und so kommt er zu dem zweiten Epigramm, welches die Umkehrung des ersten, dabei allgemeiner oder erweitert ist.[1] Was wir hier isoliert finden, wie etwa auch in dem Uhlandschen Gedichte „Nähe“, das wiederholt sich bei jedem inneren Wachstum, wenn auch nicht so scharf erkennbar.

[1] Bekanntlich notierte dann Hebbel für sein geplantes Drama Christus (Werke VI. S. XXXVIII): „Judas ist der Allergläubigste“ und beweist dadurch, wie der einmal angeregte Prozefs weiter ging und sich verwandelte.

Am 6. Februar 1843 zeichnet HEBBEL folgende Jugenderinnerung auf (I. S. 306): „In meiner Jugend und frühsten Kindheit gingen die Dinge, die mich umgaben, fast in mich über. Mit welch' unendlicher Seligkeit führte ich bei meinem Zeichenlehrer WARDING die erste Zeichnung aus. Ein Garten, Herbsttag, ein Mädchen stand hinter der Pforte. Mir war wirklich, als müfste die von mir gemalte Pforte sich aufthun, sobald ich nur auch das Mädchen fertig gemacht. Ich hab' das Gefühl noch ganz, aber wie wär's auszudrücken!" Einen Monat später (I. S. 315) notiert er folgendes „Märchen": „Ein Knabe, der einen schönen Garten malt, ein Mädchen darin: auf einmal thut sich die Pforte auf dem Papier (sowie er den Drücker hinzeichnet) auf, die Bäume rauschen, die Quellen springen, das Mädchen tritt auf ihn zu und sagt, du hast uns erlöst, dadurch, dafs wir, ganz wie wir waren, in dir lebendig wurden, waren wir zu erlösen; so wäre die ganze Vergangenheit zu erlösen und wieder ins Leben zu rufen." Im inneren Wachstum hat HEBBEL für das Motiv eine neue Pointe gefunden und es dadurch erweitert, jetzt erst könnte die poetische Bearbeitung erfolgen und sehr wohl ein lyrisch-episches Gedicht ergeben.

Charakteristisch ist folgendes Beispiel: HEBBEL schreibt am 19. April 1847 (II. S. 259) einen Einfall, der sich ihm aufdrängt, so nieder: „Mit Steinen kann man werfen und sich wehren; mit Bildsäulen nicht!" Unter den neuen Epigrammen der Ausgabe von 1857 findet sich eines mit dem Titel „Richtschnur" (S. 404. Werke VIII. S. 135):

Künstler, nie mit Worten, mit Thaten begegne dem Feinde!
Schleudert er Steine nach dir, mache du Statuen d'raus.

In diesem Epigramm sagt HEBBEL das vollkommenste Gegenteil der Tagebuchnotiz, er sagt „mit Bildsäulen kann man sich wehren", man könnte zusetzen, ideal. Das Gedankenerlebnis hat dabei im inneren Wachstum Umkehrung erfahren. Auf demselben Blatte des Tagebuchs lesen wir: „Wenn der Dichter sich sagte: dadurch, dafs Du das, was Dich bewegt, zur Form erhebst, erhebst Du es meistens auch über das Fassungsvermögen der Menschen, auf die Du wirken mögtest, wie würde ihm zu Muth werden? Und doch hätte er Ursache dazu." Das ist HEBBELS Gedankenerlebnis für das Epigramm „Frage" (1848 S. 152), später „Gewissensfrage" genannt (1857 S. 390. VIII. S. 117):

Machte der Künstler ein Bild und wüſste, es dauere ewig,
Aber ein einziger Zug, tief, wie keiner, versteckt,[1]
Werde von keinem erkannt der jetz'gen und künftigen Menschen,
Bis an's Ende der Zeit, glaubt Ihr, er lieſse ihn weg?

Im Gedicht erscheint das Gedankenerlebnis deutlich erweitert, es wird jetzt erst der springende Punkt gefunden, die eigentliche Pointe, und dadurch das Motiv abgerundet; das innere Wachstum zeigt sich als Finden einer neuen Pointe oder Abrundung.

Die folgenden Beispiele sind so gewählt, daſs bei dem ersten die Variation, bei den folgenden zwei Kontrast und Variation, bei der letzten Abrundung als Form der Erweiterung in erster Linie erscheint.

A. Variation und Kontrast.

. . . . jede poetische Stimmung mag sich's und andern gern bequem und behaglich machen.
Goethe.

Im ersten Bande des Nordischen Aufsehers vom Jahre 1759 erschien ein Aufsatz KLOPSTOCKS „Von der besten Art über Gott zu denken" (Göschensche Ausgabe XI. S. 207 ff.); darin teilt KLOPSTOCK das menschliche Leben in Schlaf, Schlummer und Wachen ein: das wirkliche Wachen ist ihm derjenige glückliche Zustand der Seele, da wir Gott denken; das ist ihm zugleich ein Beweis für die Unsterblichkeit der Seele. Die höchste Stufe des Denkens über Gott ist erreicht, wenn der Tiefsinn zuletzt in Erstaunen ausbricht, in Erstaunen über Gott, „das Höchste, wozu ein endlicher Geist fähig ist!" „Sich der obersten Stufe nähern, nenne ich, wenn die ganze Seele von dem, den sie denkt, (und wen denkt sie?) so erfüllt ist, daſs alle ihre übrigen Kräfte von der Anstrengung ihres Denkens in eine solche Bewegung gebracht sind, daſs sie zugleich und zu einem Endzwecke wirken; wenn alle Arten von Zweifeln und Unruhen über die unbegreiflichen Wege Gottes sich verlieren; wenn wir uns nicht enthalten können, unser Nachdenken durch irgend einige kurze Ausrufungen der Anbetung zu unterbrechen; wenn, wofern wir darauf kämen, das, was wir denken, durch Worte auszudrücken, die Sprache zu wenige und schwache Worte dazu haben würde . . ."

Aus diesen Überzeugungen ist dann im Jahre 1764 seine Ode „Dem Unendlichen" hervorgegangen, in welcher der Unendliche

[1] Später: „wie kein andrer" zur Ausfüllung des Versmaſses.

angesprochen wird: „Wie erhebt sich mein Herz, wenn es dich denkt, wie sinkt es, wenn's auf sich herunterschaut.“ „Dann denk' ich, dafs du mich ewig schufst, den kein Jubel genug besingt.“ Und dieses Gedankenerlebnis erweitert sich nun durch variierende Wiederholung; der Dichter ruft die Natur zu Hilfe, Bäume, Strom, Welten, Sterne, Sonnen, aber alle hallen es nie ganz: Gott. So stammelt er, so unterbricht er durch Ausrufe der Anbetung das Nachdenken.

Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich,
Unendlicher, denkt! wie sinkt es,
Wenn's auf sich herunterschaut!
Elend schaut's wehklagend dann, und Nacht und Tod!

Allein du rufst mich aus meiner Nacht, der im Elend, der im Tod hilft!
Dann denk ich es ganz, dafs du ewig mich schufst,
Herrlicher! den kein Preis, unten am Grab', oben am Thron,
Herr Herr Gott! den dankend entflammt, kein Jubel genug besingt.

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!
Rausche mit ihnen ins Harfengetön, krystallner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und, Harfen, ihr tönt
Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!

Donnert, Welten, in feyerlichem Gang, in der Posaunen Chor!
Du Orion, Wage, du auch!
Tönt all ihr Sonnen auf der Strafse voll Glanz,
In der Posaunen Chor!

Ihr Welten, donnert
Und du, der Posaunen Chor, hallest
Nie es ganz, Gott; nie es ganz, Gott,
Gott, Gott ist es, den ihr preist!

Hier wird immerfort nur der éine Gedanke ausgesprochen, und jedesmal anders variiert. Es ist das Erlebnis in dieser Hinsicht erweitert worden und hat dadurch Fülle bekommen. Diese Ode zeigt uns die Variation als Form des inneren Wachstums fast ganz rein, denn der Kontrast klingt nur im Anfang an. Variation und Kontrast sind im folgenden vereinigt.

Karl Mayer erzählt uns (Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen II. S. 265), Lenau habe selbst eingestanden, dafs er aus einem kleinen Naturbildchen Mayers ein gröfseres Gedicht gemacht habe. Lenau war nämlich mit Mayers Manier nicht zufrieden und tadelte das Kurzabgerissene der kleinen Gedichtchen. Unter Mayers Bodenseebildchen findet sich nun das folgende aus dem Cyclus „Auf einer schwäbischen Fufsreise“ (Gedichte. Dritte Auflage. 1864 S. 127):

Am Seegestade.

O Schmetterling, hinaus dem Wind
Folgst du in's blaue Meer;
Hinaus trägt er dich schmeichelnd lind,[1]
Doch auch zum Ufer her?

Wir können uns denken, wie MAYER zu diesem Einfall kam, da uns die Überschrift und die Bemerkung über den Bodensee MAYERS Erlebnis verdeutlicht. Er sieht am Ufer des Bodensees einen Schmetterling durch den Wind vom Lande fortgetrieben und hält dies fest, indem er den Bodensee zum Meer erweitert, und so den Eindruck steigert: es rückt dadurch das Ziel, zu welchem der Schmetterling gelangen könnte, in unendliche Ferne; Rettung könnte ihm nur werden, wenn ihn der Wind wieder zurücktrüge: daran zweifelt aber der Dichter, und so bekommen wir eine Allegorie, die nicht näher ausgeführt ist.

Diese vier Verse hat nun LENAU zu zehn Strophen ausgedehnt, ohne dafs wesentliches dazu gekommen wäre. Sein Gedicht „Der Schmetterling" bildete in der ersten Ausgabe die Einleitung seines Faust, womit zugleich angedeutet ist, wie LENAU die Allegorie auffafste. Jetzt steht es in der Abteilung „Gestalten" als drittes Gedicht (I. S. 159):

Es irrt durch schwanke Wasserhügel
Im weiten, windbewegten Meer
Ein Schmetterling mit mattem Flügel
Und todesängstlich hin und her.

5 *Ihn trieb's vom trauten Blüthenstrande*
Zur Meeresfremde fern hinaus;
Vom scherzend holden Frühlingstande
In's ernste, kalte Flutgebraus.

Auf glattgestreckte, sanfte Wogen
10 *Hatt' ihm das Meergras trügerisch*
Viel schön're Wiesen hingelogen,
Wie westgeschaukelt, blumenfrisch.

Ihm war am Strand das leise Flüstern
Von West und Blüthe nicht genug,
15 *Es trieb hinaus ihn, wählig lüstern,*
Zu wagen einen weitern Flug.

Kaum aber war vom Strand geflogen
Des Frühlings ungeduld'ges Kind:
Kam sausend hinter ihm gezogen
20 *Und rifs ihn fort der böse Wind;*

---

[1] So in seinem Werke „UHLAND", in den Gedichten: „sanft und lind".

Stets weiter fort von seines Lebens
Zu früh verlornem Heimathglück;
Der schwache Flattrer ringt vergebens
Nach dem verschmähten Strand zurück.

25 *Von ihrem Schiffe Wandersleute*
Mit wehmuthsvollem Lächeln sehn
Die ziertich leichte Wellenbeute,
Den armen Schmetterling vergehn.

O Faust, o Faust, du Mann des Fluches!
30 *Der arme Schmetterling bist du!*
Inmitten Sturms und Wogenbruches
Wankst du dem Untergange zu.

Du wagtest, eh der Tod dich grüfste,
Vorflatternd dich ins' Geistermeer:
30 *Und gehst verloren in der Wüste,*
Von wannen keine Wiederkehr.

Wohl schauen dich die Geisterscharen,
Erbarmen lächelnd deinem Leid:
Doch müfsen sie vorüberfahren,
40 *Fortsteuernd durch die Ewigkeit.*

Von diesem Gedichte müssen wir die Verse 29—40 über Faust vorerst aufser Acht lassen, da sie nur die Allegorie auf einen einzelnen Fall beziehen, eine bestimmte Deutung des Mayerschen Bildes enthalten. Aus den vier Versen Mayers sind also 28 Verse bei Lenau geworden. Wie war das möglich? was ist geschehen? Wir dürfen bei dieser Frage länger verweilen, weil wir an diesem Beispiel deutlich sehen können, wie das Motiv bei dichterischer Behandlung wächst, denn das Motiv, welches Lenau aus Mayers Gedichten entnahm, hätte er ebenso gut in der Natur finden können, er würde, so dürfen wir wohl getrost annehmen, einem solchen direkten Erlebnis gegenüber unter denselben Umständen nicht anders verfahren sein.

Mayer hatte in lyrischer Weise das Gegenständliche verflüchtigt, das heifst, er hatte nicht so sehr das Ereignis als seine Empfindung dabei ausgedrückt, also das innere Erlebnis. Er hatte demnach begonnen: „O Schmetterling, hinaus dem Wind Folgst du in's blaue Meer“. Das verwandelt Lenau in einen epischen Bericht, er erzählt die Situation, welche Mayer zu seinem Ergufs anregte. Die erste Strophe bringt das, was wir den Situationseingang nennen müssen, die Situation wird rein episch dargestellt, in welcher der lyrische Keim gefunden wurde. Wir haben gesehen, dafs Mayer schon zur Steigerung des Eindrucks aus dem Bodensee das Meer machte; er läfst es blau sein, da der Wind

nur lind schmeichelt, also die Gefahr des Schmetterlings nur eine hypothetische bleibt; bei Mayer wäre es immer noch möglich, daſs der arme Falter den Rückweg fände. Lenau macht dieses Bild düsterer, er führt konsequent die Gefahr des Schmetterlings durch und bildet eigentlich das Motiv eine Stufe weiter. Das friedliche Schmeicheln des Windes gehört der Vergangenheit an; dadurch gewinnt Lenau einen weiteren Reiz: den Kontrast. Er beginnt also vom Schmetterling zu erzählen, dem bereits die Täuschung geschwunden ist.

Es irrt durch schwanke Wasserhügel
Im weiten, windbewegten Meer
Ein Schmetterling . . .

Mayer hatte das Bedürfnis der Steigerung empfunden und aus dem Bodensee das „blaue Meer“ gemacht, Lenau betont noch stärker die Uferlosigkeit und sagt: das „weite . . . Meer“. Auch Mayer läſst den Wind wehen, aber noch bewegt sich das Meer nicht und sorglos läſst sich der Schmetterling vom Winde tragen; bei Lenau aber „irrt“ der Schmetterling bereits durch die schwankenden Wogen „mit mattem Flügel Und todesängstlich hin und her.“ Lenau hat das Motiv konsequent weiter geführt und jetzt erst läſst er die frühere Situation in kontrastierender Weise hervortreten, freilich wieder episch erzählend:

Ihn trieb's vom Blüthenstrande
Zur Meeresfremde fern hinaus.

Und nun ergeht sich Lenau im Ausschmücken dieses Kontrastes, wobei er allmählich das Motiv vertieft und die einzelnen Andeutungen Mayers breit ausgestaltet. „Vom scherzend holden Frühlingstande In's ernste, kalte Fluthgebraus“. Lenau hat dies so weit ausgesponnen, daſs er nun ebenso breit motivieren muſs, warum der Schmetterling das blühende Ufer verlieſs, um sich in die Fremde zu wagen. Mayer hatte sich mit der Andeutung begnügt „Hinaus trägt der Wind dich schmeichelnd lind,“ ohne näher bei diesem Schmeicheln zu verweilen. Das muſs Lenau genauer erläutern.

Auf glattgestreckte, sanfte Wogen
Hatt' ihm das Meergras trügerisch
Viel schön're Wiesen hingelogen,
Wie westgeschaukelt, blumenfrisch.

Es erschienen ihm schönre Wiesen, welche ihn lockten, nicht blos das Schmeicheln des Windes. Lenau erwähnt dies Schmeicheln auch, obwohl er es fallen läſst:

Ihm war am Strand das leise Flüstern
Von West und Blüthe nicht genug,
Es trieb hinaus ihn, wählig lüstern,
Zu wagen einen weitern Flug.

So schön diese Strophe ist, können wir doch nicht läugnen, daſs sie nicht völlig in den Zusammenhang paſst und zu sehr um der weiteren allegorischen Deutung willen eingefügt ist. Den Schmetterling verlocken schönre Wiesen, die westgeschaukelt und blumenfrisch erscheinen, und er wendet sich ab vom Strand mit West und Blüte, das heiſst doch wohl weiter auch von den scheinbaren Wiesen aus Meergras. Aber was treibt ihn nun hinaus? Lüsternheit, sagt uns Lenau, er will einen weiteren Flug wagen. Das bleibt ganz unmotiviert und ist keine glückliche Erweiterung des Ursprünglichen. Jetzt aber geht es konsequent weiter. Der schmeichelnde Wind verwandelt sich plötzlich in einen bösen und treibt ihn weiter und weiter vom Ufer weg. Was Mayer in seinem Schluſsverse fragend ausgesprochen hat, wird dargestellt:

Hinaus trägt er dich schmeichelnd lind,
Doch auch zum Ufer her?

Dichterisch und voll angeschaut wird dies nun ausgeführt, wobei nur immer wieder die Allegorie zu stark in der Wahl einzelner Worte hervortritt:

Und riſs ihn fort der böse Wind;
Stets weiter fort . . .

Das paſst auf den Schmetterling . . .

von seines Lebens
Zu früh verlornem Heimathglück . . .

das kann zwar auch noch von ihm gelten, zeigt uns aber zu deutlich, daſs er doch nur ein allegorischer Schmetterling sei. Und nun positiv angedeutet, was bei Mayer die Frage ahnen läſst:

Der schwache Flattrer ringt vergebens
Nach dem verschmähten Strand zurück.

In dem Adjectivum „verschmäht“ wird auch ganz deutlich ausgedrückt, was Mayer nur leise streifte: die Schuld des Schmetterlings.

Man sieht, wie tief Lenau das kleine Bildchen Mayers auffaſst, wie aber dabei zu sehr die tiefere Bedeutung des Vorgangs ins Auge fällt.

Jetzt folgt eine ganz geniale Wendung, in welcher die Allegorie gelöst wird und die — Auswanderer als der arme Schmetterling erscheinen:

Von ihrem Schiffe Wandersleute
Mit wehmuthsvollem Lächeln sehn
Die zierlich leichte Wellenbeute,
Den armen Schmetterling vergehn.

Sie lächeln und doch ahnen wir, daſs sie selbst wie der Schmetterling den Heimatstrand verschmähen, nach welchem sie sich bald zurücksehnen werden. Lenau hat die Allegorie streng durchgeführt und in ergreifender Weise die Auswanderer unter dem Bilde des Schmetterlings verstanden. während sich Mayer begnügte, das Bild ohne nähere Deutung zu skizzieren. Noch einmal und jetzt trocken prosaisch deutet uns Lenau das Bild aus, indem er ausruft:

O Faust. o Faust . . .
Der arme Schmetterling bist du!

Die letzten drei Strophen sind ein recht unglückliches Anhängsel, wohl durch den besonderen Zweck erklärt, aber keineswegs ein würdiger poetischer Abschluſs.

Wenn wir nun zurückblicken und die Art der Bearbeitung durch einfache Worte bezeichnen, so ergiebt sich:

1) Lenau hat das Motiv erweitert durch Variation und Kontrast, durch breitere Ausführung und durch folgerichtige Ausgestaltung;

2) er hat die Allegorie, welche wir bei Mayer nur ahnten. deutlich gemacht;

3) er hat das lyrische Motiv in epische Form gekleidet;

4) er hat den von Mayer entnommenen lyrischen Keim mit zwei anderen vereinigt, mit dem Keim: die Auswanderer und mit dem Keim: Faust, indem er den Keim: Schmetterling nur in den beiden anderen seine richtige Bedeutung finden läſst.

Bei Lenau blieb dabei das Naturbild nur in allegorischer Verflüchtigung stehen, und das ist kein Zufall, sondern eine ganz bestimmte Kunstabsicht, denn in einem Briefe vom 28. Juni 1834 an seinen Schwager und Biographen Schurz, (vgl. A. Schurz, Lenaus Leben I. S. 265. Mayer, Lud. Uhland II. S. 143) schreibt er

gerade mit Bezug auf Mayer: „Ich meine, der Dichter soll seine Gebilde im Innern und aus seinem Innern hervorschaffen, und die äufsere Natur soll ihm nur aus der Erinnerung, die im Augenblicke der dichterischen Thätigkeit freilich zur fruchtbaren Anschauung werden mufs, gewisse Mittel suppeditieren. Kürzer: die angewandte und zum Symbol gewordene Naturerscheinung soll nie Zweck, sondern nur Mittel sein zur Darstellung einer poetischen Idee. Ich weifs recht gut, dafs ich gar oft gegen diese Ansicht verfahren bin, allein ich glaube, diese Ansicht ist richtig". Er irrt, wenn er die Natur hier als Symbol behandelt zu haben glaubt, sie ist zur Allegorie geworden, und die poetische Idee, welche er durchgeführt wissen will, ist mehr eine ethische. Aber richtig ist, dafs die Naturerscheinung nur Mittel der Darstellung, nicht Zweck war, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dafs ich dies für das poetischere halte.

Ich glaube bei Lenau noch einen zweiten Fall aufzeigen zu können, in welchem er ganz ebenso ein kurzes Naturbild zu einer allegorischen Dichtung umgestaltete, indem er genau auf demselben Wege vorging, wie Mayer gegenüber. Erinnern wir uns der beiden Goetheschen Lieder „Meeres Stille" und „Glückliche Fahrt":

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
5 *Keine Luft von keiner Seite!*
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

—

Die Nebel zerreifsen,
10 *Der Himmel ist helle*
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
15 *Geschwinde! Geschwinde!*
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne:
Schon seh' ich das Land!

Und nun vergleiche man zuerst Lenaus Gedicht: „Meeresstille" aus dem Abschnitt „Atlantica" (I. S. 100 f.):

Stille! — jedes Lüftchen schweiget,
Jede Welle sank in Ruh,
Und die matte Sonne neiget
Sich dem Untergange zu.

5 Ob die Wolke ihn belüde
Allzutrübe, allzuschwer,
Leget sich der Himmel müde
Nieder auf das weiche Meer.

Und vergessend seiner Bahnen,
10 Seines Zieles, noch so weit!
Ruht das Schiff mit schlaffen Fahnen
In der tiefen Einsamkeit.

Dafs den Weg ein Vogel nähme,
Meinem Aug' ein holder Fund!
15 Dafs doch nur ein Fischlein käme,
Fröhlich tauchend aus dem Grund!

Doch kein Fisch, der sich erhübe,
Und kein Vogel kommen will.
Ist es unten auch so trübe?
20 Ist es unten auch so still? —

Wie mich oft in grünen Hainen
Überrascht ein dunkles Weh,
Mufs ich nun auch plötzlich weinen,
Weifs nicht wie? — hier auf der See.

25 Trägt Natur auf allen Wegen
Einen grofsen, ew'gen Schmerz,
Den sie mir als Muttersegen
Heimlich strömet in das Herz?

O, dann ist es keine Lüge,
30 Dafs im Schoofs der Wellennacht
In verborgener Genüge
Ein Geschlecht von Menschen wacht.

Dort auch darf der Freund nicht fehlen
Wie im hellen Sonnentag,
35 Dem Natur ihr Leid erzählen,
Der mit ihr empfinden mag.

Doch geheim ist seine Stelle,
Und Geheimnifs, was er fühlt,
Dem die Thränen an der Quelle
40 Schon das Meer von dannen spült.

Wenn auch das Erlebnis einer Meerestille Lenau ebenso gut wie Goethe durchgemacht haben kann, so erscheint es mir doch höchst unwahrscheinlich, dafs er nicht von Goethe angeregt worden wäre, umsomehr, da sein Gedicht neben dem Titel auch das Versmafs mit dem Goetheschen teilt. Wieder müssen wir die Verse 21—40 als einen Teil für sich vom übrigen trennen, die ersten 20 Verse jedoch führen nur die acht Verse Goethes aus, welche ein Naturbild festhalten; man kann es symbolisch auffassen, doch zwingt nichts dazu. Lenau erweitert auch hier wieder, aber nur durch breitere Ausführung (Variation), nicht

durch Kontrast; wieder hat er das Ganze allegorisch ausgedeutet, wieder diesen lyrischen Keim mit einem anderen vereinigt. Aber auch in dem Naturbilde hat er eine poetische Idee darstellen wollen, und deshalb wurde das Motiv etwas umgestaltet; er stellt die Meeresstille als eine tiefe Ruhe oder Ermüdung dar: es schweigt jedes Lüftchen, die Welle sinkt zur Ruh, die Sonne neigt sich zum Untergang, der Himmel legt sich müde auf das weiche Meer; auch das Schiff ruht. Es ist etwas Spielerisches in dieser Konsequenz. Der Schiffer sieht bekümmert die glatte Fläche, sagt GOETHE: LENAU bezeichnet die Ursache, zeigt uns das regungslose Schiff. Dann führt er das Motiv weiter, indem er unwillkürlich wieder den Kontrast auftauchen läfst. Wenn doch irgend etwas sich bewegte! ein Vogel, ein Fisch. Aber es ist unten wohl auch so trüb und still! so fährt der Dichter fort, und läfst das Motiv mit dem Vogel ganz unmotiviert fallen, um den zweiten lyrischen Keim anzuschliefsen. Hier steckt ein Fehler: die beiden Teile sind noch nicht unlösbar verbunden. LENAU strebt darnach, die Allegorie der Meeresstille zu gestalten, doch gelingt es ihm noch nicht völlig.

Wir finden aber bei ihm noch ein Gedicht, in welchem er nicht nur die GOETHEsche Meeresstille, sondern auch die „Glückliche Fahrt" behandelt, es klingt fast wie eine Fortsetzung des oben besprochenen Gedichtes; ich meine „Wanderer und Wind" aus den Reiseblättern II. (I. S. 94).

Herbstwind, o sey willkommen!
Fünf Tage lag das Meer
So still, so bang beklommen,
Kein Lüftchen zog daher.

5 *O Wind, nach deinem Rauschen*
Sehnt' ich mich auf der See,
Wie einst mein Jägerlauschen
Im Wald nach Hirsch und Reh.

Wie geht es meinen Wäldern
10 *Am frischen Neckarflufs?*
Den heimathlichen Feldern?
Bringst du mir einen Grufs?

„Entlaubt hab' ich die Wälder
„Im raschen Wanderzug,
15 *„Nahm durch die Stoppelfelder*
„Den ungehemmten Flug.

„Nun ich durch Feld und Auen
„Mein Wanderliedlein pfiff,
„Komm' ich nach euch zu schauen
20 *„Im Emigrantenschiff.*

„Weil alter Liebesbande
„Das Schifflein müd und matt,
„Jag' ich's vom Meeresstrande
„Dahin, ein welkes Blatt!"

Hier wird zuerst die Meeresstille wenigstens kurz angedeutet, der Wind kommt; aber nun schiebt der Dichter abermals mit einem ganz deutlichen Uebergang ein anderes Motiv heran, man weifs nicht, dankt die Ausführung über die Heimat ihr Dasein dem Bilde, er habe sich nach dem Winde gesehnt, wie einst als

Jäger im Wald nach Hirsch und Reh, oder ist umgekehrt dieses Bild nur der etwas unbeholfene Versuch, die Ausführung über die Heimat an die Schiffahrt zu schliefsen.

Noch deutlicher giebt GOETHES Gedankengang das LENAUsche Gedicht „Sturmesmythe" (I. S. 93) wieder, in welchem nur statt der säuselnden Winde der Sturm auf die Meeresstille folgt.

Stumm und regungslos in sich verschlossen
Ruht die tiefe See dahingegossen,
Sendet ihren Grufs dem Strande nicht;
Ihre Wellenpulse sind versunken.
5 *Ungespüret glühn die Abendfunken,*
Wie auf einem Todtenangesicht.

Nicht ein Blatt am Strande wagt zu rauschen.
Wie betroffen steh'n die Bäume, lauschen,
Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht?
10 *Und die Sonne ist hinabgeschieden,*
Hüllend breitet um den Todesfrieden
Schleier nun auf Schleier stille Nacht.

Plötzlich auf am Horizonte tauchen
Dunkle Wolken, die herüberhauchen
15 *Schwer, in stürmischer Beklommenheit;*
Eilig kommen sie heraufgefahren,
Haben sich in angstverworrnen Scharen
Um die stumme Schläferin gereiht . . . .

Hier ist der Kontrast gesteigert, indem der tiefsten Stille der aufgeregteste „Sturmeschor" folgt. Hatte er früher die Meeresstille als Schlaf dargestellt und dies im ganzen Gedichte festgehalten, jetzt ist sie wie Todesruhe, auch hier gesteigert und auch dies durchgeführt; ich habe zwei Strophen nicht zitiert, in welchen dies noch deutlicher wird. Nicht glücklich ist die zweite Strophe; sie soll den Kontrast zum Meere geben, hat aber gar keinen weiteren Erfolg, vom Strand ist im Verlaufe der Darstellung nicht mehr die Rede, und meinem Gefühle nach schwächt diese Ausmalung die Grofsartigkeit der übrigen Scenerie ab. In unserem Gedichte wurde von LENAU die Naturerscheinung als Zweck, nicht als Mittel zur Darstellung einer poetischen Idee behandelt. Die Chronologie der LENAUschen Gedichte steht leider nicht fest, so dafs ich die Reihenfolge des Entstehens nur vermuten kann; darnach hielte ich das Gedicht „Sturmesmythe" für älter als die beiden schon besprochenen, eben weil das Naturbild noch Selbstzweck ist. Da jedoch die Chronologie keine unzweifelhaft sichere ist, wage ich nicht, die Konsequenzen meiner Vermutung zu ziehen.

Wir haben noch ein Gedicht LENAUS zu betrachten, welches der „Sturmesmythe“ unmittelbar vorangeht und gleichfalls „Meeresstille“ heifst:

Sturm mit seinen Donnerschlägen
Kann mir nicht wie du
So das tiefste Herz bewegen,
Tiefe Meeresruh:

5 *Du allein nur konntest lehren*
Uns den schönen Wahn
Seliger Musik der Sphären,
Stiller Ocean!

Nächtlich Meer, nun ist dein Schweigen
10 *So tief ungestört,*
Dafs die Seele wohl ihr eigen
Träumen klingen hört;

Dafs im Schutz geschloss'nen Mundes,
Doch mein Herz erschrickt,
15 *Das Geheimnifs heil'gen Bundes*
Fester an sich drückt.

In diesem „Reiseblatt“ ist das Motiv völlig anders gewendet: nicht das Furchtbare der Meeresstille, wie bei GOETHE und wie in den übrigen Gedichten LENAUS tritt uns entgegen, sondern die tiefe Ruhe mit ihrem Segen und ihrer besänftigenden Kraft. LENAU hat darin das Gegenbild zu GOETHE gegeben, wir sehen „verschiedene Deutung“ desselben Naturvorganges. Nehmen wir an, nicht der Naturvorgang selbst, nicht ein direktes Erlebnis, sondern das GOETHEsche Gedicht, das heifst ein indircktes Erlebnis, sei der Vater des LENAUschen, so hätten wir die interessante Erscheinung vor uns, dafs der Keim ins Gegenteil sich verwandelt hätte, in die Umkehrung. Oder anders ausgedrückt: die Erweiterung des Ursprünglichen ist so erfolgt, dafs der vollständige Kontrast an die Stelle trat. Ein solches Wachstum ist theoretisch leicht zu konstruieren. Wer das Weifse sieht, also das Weifse erlebt, kann augenblicklich ans Schwarze erinnert werden, er kann nun entweder Weifs und Schwarz kontrastieren, oder aber das Weifs ganz aufser Acht lassen und nur das Schwarz zum Gegenstand seines Liedes nehmen. Es ist dann durch den Dichter das Erlebnis ins gerade Gegenteil gewendet. Wir nennen dies „Umkehrung“. Das kann beim lyrischen Gedichte der Fall sein, denn wir haben schon gesehen, dafs hauptsächlich durch den Kontrast die Erweiterung des Ursprünglichen erfolgt.

Kehren wir jetzt noch einmal zu dem Ausgangspunkte unserer Betrachtung zurück, zu dem Gedichte „Der Schmetterling“ und vergessen wir ganz, dafs wir die Beziehung zu dem MAYERischen Gedichte nachweisen können.

Es kommt darauf an, einmal zu sehen, was wir bei der kürzesten prosaischen Fassung des LENAUschen Gedichtes von dem Texte beibehalten müfsten. Ich lasse mit voller Absicht so weit

als möglich den Wortlaut ungeändert, um mir klar zu machen, wie Lenau — vielleicht — den Inhalt seines Gedichtes ausgedrückt hätte.

(1) Es irrt im Meer ein Schmetterling hin und her.
(2) Ihn triebs vom Strande hinaus.
(3) Auf die Wogen hatte ihm das Meergras schönre Wiesen (hingelogen).
(4) Es trieb hinaus ihn.
(5) Kaum war er vom Strand geflogen, rifs ihn fort der böse Wind.
(6) Stets weiter fort, er ringt vergebens zurück.
(7) Von ihrem Schiffe sehen Wandersleute den Schmetterling vergehn.

Die Schlufsstrophen bleiben natürlich aufser Acht.

Aber das ist noch nicht die kürzeste Gestalt, denn wir sehen ein Glied doppelt vertreten (2) und (4), zum Teil auch (5) und (6), was bereits eine Ausschmückung enthält. Wir könnten sagen: „Im Meer irrt ein Schmetterling hin und her, es trieb ihn hinaus: kaum (aber) war er vom Strande gepflogen, so rifs ihn der Wind stets weiter fort; vergebens strebt er zurück, vom Schiffe sehn ihn Auswanderer vergehn". Oder wenn wir der Chronologie Rücksicht schenken, so müssen wir die ersten Worte fortlassen: wir bekämen dann folgende Geschichte: „Einen Schmetterling trieb es vom Strand hinaus; kaum aber war er fortgeflogen, rifs ihn der Wind fort; er ringt vergebens zurück; vom Schiffe sehn ihn Auswanderer vergehn".

Auf diesem Wege gelangen wir ganz systematisch zu dem Kern des Gedichtes, welcher nun wieder nichts anderes ist, als eine konsequente Weiterführung des Mayerschen Naturbildes; was Mayer als Frage hingestellt hatte, das stellt Lenau als Thatsache dar. Wir sehen, dafs Lenau den Kontrast verschärft, das Mayersche Bild ins Düstere kehrt und von dieser Verwandelung zu seinem Gedichte angeregt wird. Dabei jedoch bleibt Lenau nicht stehen, dieselbe Methode befolgt er dann bei der eigentlichen Gestaltung des Gedichtes, welcher wir noch Aufmerksamkeit schenken müssen. Wir werden finden, dafs zwei Weisen hauptsächlich benutzt werden: das Fortsetzen des Kontrastes und das liebevoll eingehende Weiterbilden der einzelnen Teile. Der Dichter darf uns ja nicht die dürre Prosa geben, er mufs sie zu einem blühenden Ganzen machen. Aber wie der Bildhauer auch seine Gewand-

figuren zuerst nackt und anatomisch richtig formt, so mufs dem Dichter das feste Gerippe vorschweben, er darf nicht ins Blaue hineindichten. LENAU hat es geradezu ausgesprochen — und zwar in Bezug auf UHLAND: „Ohne scharfes Urteil kann man bei der glücklichsten poetischen Fähigkeit nichts schreiben, das da fertig ist, fix und fertig, und überall klappt." Er weifs ganz gut, dafs das Dichten durchaus kein blofs unbewufstes Schaffen ist. Nicht immer oder vielleicht in den seltensten Fällen wird der Dichter einen Prosaentwurf zu seinem Gedichte machen, aber im Kopfe mufs ihm eine solche Skizze vorgeschwebt haben. Das sehen wir aus unserem Gedicht, welches sich auf folgendes Prosaschema zurückführen läfst:

Es irrt . . . . .
Im . . . . Meer
Ein Schmetterling . . . .
. . . . hin und her.

Ihn trieb's vom . . . . strande
. . . . hinaus;
. . . .
. . . .

Auf . . . . [die] Wogen
Hatt' ihm das Meergras . . . . .
. . . . . schön're Wiesen hingelogen.
. . . .

. . . .
. . . .
Es trieb hinaus ihn . . . .
. . . .

Kaum war [er] vom Strand geflogen
. . . .
. . . .
. . . . rifs ihn fort der . . Wind;

(Stets weiter fort) . . . . .
. . . .
Der . . . . . Flattrer ringt vergebens
Nach dem . . . . Strand zurück.

Von ihrem Schiffe Wandersleute
. . . . sehn
. . . .
Den . . . . . Schmetterling vergehn.

O Faust . . . . .
Der . . . . Schmetterling bist du!

Ausführung. . . .

Verweilen wir bei diesem Canevas, um zu sehen, wie auf ihm nun unser Gedicht im einzelnen entsteht. Ich bin natürlich nicht

so unsinnig zu glauben, dafs Lenau wirklich das Gedicht so gemacht und sich über jedes Detail Rechenschaft gegeben habe; wir müssen jedoch um der theoretischen Einsicht willen diese Konstruktion zu Ende führen.

„Es irrt im Meer ein Schmetterling hin und her.“ Der Dichter wird streben, die Situation des Schmetterlings so gefährlich als möglich darzustellen, das wird er erreichen durch Ausmalung des Meeres und durch eingehendere Schilderung der Lage des Schmetterlings. Das Meer wird also zum weiten Meere, zugleich aber im Hinblick auf das Folgende zum windbewegten. „Im Augenblicke der dichterischen Thätigkeit“ wird dann die äufsere Natur im Dichter wieder „zur fruchtbaren Anschauung“: er sieht dann das windbewegte Meer vor sich, dabei mufs er der Wogen gedenken, welche er in poetischer Weise nicht mit dem einfachsten nächstliegenden Worte bezeichnet, sondern mit einem bildlichen Ausdruck und zwar wählt er jenen, der in den Zusammenhang am besten pafst: er sagt „Wasserhügel“, gleichfalls im deutlichen Hinblick auf das Folgende: der Schmetterling irrt zwischen Hügeln herum; das ist ergreifend, denn es sind Wasserhügel, welche überdies nicht ruhig, sondern bewegt sind, schwanken. Und so sagt Lenau in merkwürdiger Anlehnung an die ursprüngliche noch mhd. Bedeutung:

Es irrt durch schwanke Wasserhügel
Im weiten, wildbewegten Meer
Ein Schmetterling . . .

Nun haben wir schon früher gesehen, dafs die Steigerung auch durch Details in der Lage des Schmetterlings herbeigeführt ist; er irrt herum, das zehrt seine Kraft auf, sein Fliegen wird matt oder poetisch:

mit mattem Flügel.

dabei fürchtet er natürlich seinen Untergang, ihn überkommt Todesangst, was Lenau zu dem kühnen Adverbium „todesängstlich“ veranlafst. So entstand mit scharfer Herausarbeitung des Kontrastes zwischen dem gewaltigen Meer und dem unscheinbaren Schmetterling die Strophe:

Es irrt durch schwanke Wasserhügel
Im weiten, windbewegten Meer
Ein Schmetterling mit mattem Flügel
Und todesängstlich hin und her.

Nach diesem mächtig erregenden Eingangsakkord wird nun ausführlich der Kontrast dazu ausgemalt, wobei mit Absicht dem bewegten Jetzt das ruhige Früher gegenübergestellt wird. „Ihn triebs vom trauten Blumenstrande . . . hinaus.“ LENAU macht den Kontrast noch schärfer und läſst zugleich das Folgende anklingen, indem er das fremde Meer nochmals erwähnt: „Zur Meeresfremde fern hinaus“, und sogleich dasselbe mit anderen Worten wiederholt, das heiſst variiert:

Vom scherzend holden Frühlingstande
In's ernste, kalte Flutgebraus.

Der Dichter läſst sich von seinem Gefallen an diesem Kontrast fortreiſsen und verwirrt die prosaische Richtigkeit, denn thatsächlich hat es den Schmetterling nicht vom Blumenstrand ins kalte Flutgebraus hinaus gelockt; der Dichter muſs daher sogleich die Korrektur vornehmen und thut dies in den beiden folgenden Strophen, welche man deshalb kaum schon dem Urentwurf zuweisen darf, und darauf führt uns auch der Vergleich mit MAYER; die beiden Strophen sind nur eine Ausführung des „schmeichelnd“ bei MAYER. Die Idee ist nicht übel, doch fehlt die volle Anschaulichkeit; es ist zu sehr gedacht, zu wenig geschaut:

Auf glattgestreckte, sanfte Wogen
Hatt' ihm das Meergras trügerisch
Viel schön're Wiesen hingelogen,
Wie westgeschaukelt, blumenfrisch.

Man sieht im ersten Verse den Kontrast zum früheren, schwanke Wasserhügel im windbewegten Meer: und glattgestreckte sanfte Wogen; aber es fehlt die prosaische Wahrheit, denn was LENAU als Motiv angiebt, kann ein solches nicht sein und so sucht LENAU ein weiteres Motiv:

Ihm war am Strand das leise Flüstern
Von West und Blüthe nicht genug,
Es trieb hinaus ihn, wählig lüstern,
Zu wagen einen weitern Flug.

Hier läſst LENAU das scharfe Urteil im Stich, darum klappt es auch nicht. Im folgenden entfernt sich LENAU von der Prosa nur dadurch, daſs er eine Umschreibung von Schmetterling braucht, welche übrigens an unserer Stelle nicht ganz passend ist: „Des Frühlings ungeduld'ges Kind“, ferner dadurch, daſs er ausmalt:

Kaum aber war vom Strand geflogen
Des Frühlings ungeduld'ges Kind:
Kam sausend hinter ihm gezogen
Und rifs ihn fort der böse Wind.

Über die folgenden Strophen haben wir schon gesprochen und das Schöne wie das Unpassende hervorgehoben. Mit der Strophe, welche die Allegorie durchbricht:

Stets weiter fort von seines Lebens
Zu früh verlornem Heimathglück;
Der schwache Flattrer ringt vergebens
Nach dem verschmähten Strand zurück.

schliefst eigentlich das Motiv, der Dichter könnte sehr gut mit ihr das Gedicht enden. Aber er führt das Motiv ganz durch, wobei er zugleich éine Deutung der Allegorie ahnen läfst:

Von ihrem Schiffe Wandersleute
Mit wehmuthsvollem Lächeln sehn
Die zierlich leichte Wellenbeute
Den armen Schmetterling vergehn.

In den drei Schlufsstrophen macht er dann die Probe: Faust als der Schmetterling wird dargestellt, wobei das Meer wohl des Reimes wegen zur „Wüste“ wird.

Kontrast, erweiternde Ausgestaltung und Variation einzelner Teile charakterisieren dies fertige Gedicht gegenüber dem Entwurf. Wir können dieselbe Beobachtung an anderen Gedichten machen und dürfen darin ein zweites Gesetz des inneren Wachstums erkennen.

B. Finden einer neuen Pointe oder Abrundung.

Was pafst, das mufs sich ründen.
Novalis.

Litzmann veröffentlicht (S. 246) ein Blatt, das Geibel seiner Schwägerin Frau Claudius schenkte. Es hat folgenden Wortlaut:

1. Hoch vor allen Himmelsboten rühm' ich dich, o Schlaf.

— — — — — — — — — — — — — —

2. Aus deiner heiligen Welle taucht die Seele jeden Morgen verjüngt und frisch, wie Aphrodite aus dem Meere.

3. Ja, du bist wie das Meer, das alles Fremde an's Gestade zurückflutet, Trümmer und Leichen und faules Gewächs; so wirfst du den Gram, den Kummer an's Ufer.

4. Ein heilig' Bad bist Du, voll schöpferischer Kraft, voll Ruh' und Erquickung, zwischen Leben und Leben; so ist der Tod auch ein Bad, aber nach ihm legen wir andere Kleider an."

Wir haben daran den Prosaentwurf zu dem Hymnus: „An den Schlaf" (Juniuslieder. II. S. 222 ff.):

Hoch vor allen
Gaben der Himmlischen
Sei mir gepriesen
Du der Seele
5 *Labendes Wasser,*
Gliederlösender
Heiliger Schlaf.

Dich segn' ich abends,
Wenn ich gebeugt,
10 *Erquickung suchend*
Herniedersteige
Zu deiner Tiefe.

Wie Meereswogen
Umfängst du mich kühlend;
15 *Und wie das Meer*
In seinem Schofse
Nichts fremdes herbergt,
Und faules Gewächs,
Trümmer und Leichen
20 *Rastlos wieder*
An's Ufer flutet:
Spülst du die Sorgen
Alle des Tages,
Die kranken Gedanken
25 *Zurück an's Gestad.*

Dich rühm' ich morgens,
Wenn mir die Seele
Verjüngt emportaucht
Aus deinen Wellen,
30 *Frisch und strahlend*
Wiedergeboren,
Der meerentstiegenen
Göttin gleich.

Ein heilig Bad
35 *Bist du, o Schlummer,*
Würziger Kraft voll.
Muth und Erneuung
Athmet die Psyche,
Wenn deine Woge
40 *Sanft die bewufstlos*
Schwimmende trägt
Von Leben zu Leben,
Von Strand zu Strand.

So ist der Tod
45 *Auch ein Bad nur.*
Aber drüben
Am anderen Ufer
Liegt uns bereitet
49 *Ein neu Gewand.*

Diese Hymne macht gewifs den Eindruck eines ganz momentanen Ergusses; das freie Mafs der Verse scheint so leicht, dafs man meinen könnte, wir hätten den ersten Wurf des Dichters vor uns. Und doch besitzen wir einen genauen Plan in Prosa, welcher uns lehrt, dafs Geibel es verstand, den guten Einfall in ein Kunstwerk umzuwandeln. Gerade die leichtbeschwingten Rhythmen schienen mehr als gereimte Strophen einer vorherigen Fixierung zu bedürfen, um das Beabsichtigte voll und ganz herauszuarbeiten. Und darin sah Geibel, wie Lenau, das Zeichen des Dichters zum Unterschiede vom Dilettanten. Wir bemerken aber, dafs der Prosaentwurf und das Gedicht sich nicht völlig decken und müssen daher die Unterschiede näher betrachten.

In der ersten Zeile der Prosa haben wir eigentlich den Anfang einer Versifizierung, sei es in siebenfüfsigen Trochäen, wie solche Rückert gebaut hat (vgl. Beyer. Deutsche Poetik I. S. 330), oder

aber in abwechselnd vier- und dreihebigen Trochäen mit weiblichem und männlichem Ausgang:

Hoch vor allen Himmelsboten
Rühm' ich dich, o Schlaf!

Diese Form vermag ich freilich bei Geibel nicht nachzuweisen, ihm ist die Form 4 stumpfe, 3 klingende Trochäen geläufiger z. B. II. S. 19:

Durch die Waldnacht trabt mein Thier
Sacht beim Sterngefunkel . . . .

oder er bindet so zwei vierhebige Trochäen z. B. II. S. 57:

Wenn ein Freund auf deinem Pfade
Dich mit Wort und That verführt . . .

und dieses Maſs lieſse sich durch ein *Epitheton ornans* bei „Schlaf" leicht herstellen. Aber das sind müſsige Fragen; nur so viel ist klar, daſs Geibel zuerst nicht an freie Rhythmen dachte, sondern an trochäische Verse. So in der ästhetischen Stimmung, in welcher er den poetischen Keim aufnahm. Als er dann an die eigentliche Arbeit ging, ergriff er jene Form, in welcher sein Schicksalslied, Dichterlos verfaſst sind, Gedichte, die gleichfalls im „Buch der Betrachtung" stehen. Er hatte das Thema Schlaf und Tod schon in dem Gedichte „Schlaf und Erwachen" behandelt, welches beginnt (II. S. 77):

In's Gebirg am frühen Tag
Schritt ich aus des Waidmanns Hütte,
Wo der Freund auf seiner Schütte
Noch in tiefem Schlummer lag.

Hier für ein Gedankengedicht eine ähnliche metrische Form, wie wir sie aus der Prosa heraushörten.

Sehen wir näher zu, so erkennen wir bald, daſs die Prosa noch unklar ist. Zuerst heiſst der Schlaf: „Himmelsbote", dann aber taucht die Seele aus seiner heiligen Welle wie Aphrodite aus dem Meere, hierauf erst wird der Schlaf mit dem Meere verglichen; und bei diesem Bilde bleibt der Dichter, indem er im Schluſs auch den Schlaf wie den Tod ein Bad nennt. In der Ausführung rundet Geibel das Ganze ab und hält von Anfang an den Vergleich des Schlafes mit dem Meere fest. Wie uns die Prosa lehrt, war dies ursprünglich nicht seine Absicht, er wollte

den Schlaf als einen Himmelsboten anreden, dies hätte zu einer ganz anderen Darstellung führen müssen. Geibels Einfall steht nicht vom Anfang an fest, schon die Prosa zeigt, wie er verschoben wird. Geibel geht aus vom Gedanken, der Schlaf sei ein Bote des Himmels; dies läſst er sogleich fallen und findet allmählich etwas Neues, ganz anderes, das nicht auf einmal fertig vor ihm steht, sondern Schritt für Schritt sich entfaltet. „Durch Hinzufügung einer ursprünglich nicht beabsichtigten Pointe" erhält das ganze Gedicht erst die künstlerische Abrundung. Bei der Ausführung muſs deshalb auch der Anfang umgeändert werden: aus dem Himmelsboten wird eine Gabe des Himmels und sinnlicher eine Gabe der Himmlischen. Statt des einfachen „rühm' ich dich" der Prosa sagt Geibel: „Sei mir gepriesen", dadurch erhält der Ausdruck Fülle, welche dem Pathos der Hymne besser entspricht. Und dasselbe bemerken wir bei dem Ausruf „o Schlaf". Geibel konnte bei einer Hymne zum Ruhme des Schlafes unmöglich den besungenen so schlicht einführen, gerade der Stil der Hymne verlangte gewichtigeren Ausdruck, auch galt es, das Wesentliche des Gedichtes schon anklingen zu lassen, gleichsam zu exponieren. Das Gedicht macht aus der ersten Zeile der Prosa:

Hoch vor allen Himmelsboten rühm' ich dich, o Schlaf.

folgenden Absatz:

Hoch vor allen
Gaben der Himmlischen
Sei mir gepriesen
Du der Seele
5 *Labendes Wasser,*
Gliederlösender
Heiliger Schlaf.

Genau entspricht Teil für Teil, nur vor der Anrufung „o Schlaf" setzt das Gedicht mit volleren Accorden ein; hier wurde ein Teil bedeutend erweitert.

Der folgende Absatz hat in der Prosa nichts Entsprechendes, und Litzmann sagt nicht, ob die Zeile Gedankenstriche von Geibel oder von ihm herrühre, ich glaube, nur das letztere ist wahrscheinlich. Wie der Absatz entsteht, kann man sich sehr wohl denken. Es verlangt die Erwähnung des Morgens den Kontrast: des Abends; und dieser Kontrast kann nur an unserer Stelle eingefügt werden, weil das Ganze darauf hinauslaufen sollte, den Tod nicht als ein Einschlafen, sondern als ein Erwachen darzustellen; es muſste deshalb das Erwachen am Morgen später

erwähnt werden als das Einschlafen am Abend. Der Kontrast ist deutlich. In der Prosa hatte Geibel fortgefahren: „Aus Deiner heiligen Welle taucht die Seele jeden Morgen verjüngt und frisch . . . .“ Dem Morgen entspricht der Abend, dem frisch: gebeugt, dem Auftauchen: das Niedersteigen; er findet Erquickung im Schlaf, hiefs es später in der Prosa (Absatz 4), also sucht er am Abend Erquickung. In schöner Weise wird der Absatz an den ersten angeschlossen, indem das „Sei mir gepriesen“ durch ein „Dich segn' ich“ aufgenommen und so die Begründung begonnen wird.

Dich segn' ich abends,
Wenn ich gebeugt,
10 *Erquickung suchend*
Herniedersteige
Zu deiner Tiefe.

V. 12 deutet wieder auf das Folgende voraus und auf das Frühere zurück, so dafs man sieht, wie durch die Pointe die Abrundung erzielt ist; „zu deiner Tiefe“ bleibt im Bild, „labendes Wasser der Seele“, und wird nun sogleich genauer durchgeführt, denn Geibel schliefst jetzt unmittelbar den ausgeführten Vergleich des Schlafes mit dem Meere an, welcher in der Prosa erst an dritter Stelle steht. Dabei wird ein Übergang erzielt und in poetischer Weise der Vergleich eingeleitet. Es heifst jetzt nicht mehr: „Ja Du bist wie das Meer, das alles Fremde an's Gestade zurückwirft“ . .. sondern

Wie Meereswogen
Umfängst du mich kühlend;

und jetzt erst setzt der Vergleich aus der Prosa ein.

15 *Und wie das Meer*
In seinem Schoofse
Nichts fremdes herbergt,

negativ ausgedrückt und durch das Verbum „herbergt“ sinnlich gemacht.

Und faules Gewächs,
Trümmer und Leichen
20 *Rastlos wieder*
An's Ufer flutet:

Er nimmt das einfachere „An's Ufer“ voraus, um eine Steigerung zu haben; und auch wieder sinnlicher:

Spülst du die Sorgen
Alle des Tages,
Die kranken Gedanken
25 *Zurück an's Gestad.*

Geibel hat „Gram“ und „Kummer“ der Prosa durch „Sorgen“ und „kranke Gedanken“ ersetzt, um die Wirkung zu erhöhen: nicht einzelnes, sondern ganze Massen spült der Schlaf weg, nicht zwei Singulare „den Gram“, „den Kummer“, sondern zwei Plurale „die Sorgen alle des Tages“, „die kranken Gedanken.“

Ganz sinngemäfs reiht sich nun der Morgen an, das ist der zweite Absatz der Prosa, doch auch er wird mit dem Früheren enger zusammengehalten. Geibel nimmt das fallengelassene „rühm' ich dich“ auf und erreicht so einen schönen Parallelismus. Sonst stimmt die Bearbeitung mit der Prosa:

Dich rühm' ich morgens,
Wenn mir die Seele
Verjüngt emportaucht
Aus deinen Wellen,
30 *Frisch und strahlend*
Wiedergeboren,
Der meerentstiegenen
Göttin gleich.

Uns fällt nur wieder die reichere Fülle des Ausdrucks auf, es werden mehr Adjectiva gewählt, das Pathos ist gesteigert, der Tonfall ist melodisch geworden. Dafs Aphrodite nicht mehr mit Namen genannt wird, entspricht der Poesie: Namen sind prosaisch. Zudem wird nun sinnlich „die meerentstiegene Göttin“ erwähnt, wobei sich jeder etwas vorstellen kann, Aphrodite und ihre Bedeutung kennt nur der Gebildete, „das Mythologische ist nicht poetisch“ bemerkt Hebbel (I. S. 26) ganz richtig.[1] Etwas Ähnliches mag Geibel gefühlt haben.

Der letzte Absatz der Prosa kehrt in den letzten zwei Abschnitten des Gedichtes ziemlich getreu wieder:

Ein heilig Bad	*Ein heilig Bad*
bist Du,	35 *Bist du, o Schlummer,*
voll schöpferischer Kraft,	*Würziger Kraft voll.*
voll Ruh' und Erquickung,	*Muth und Erneuung*
	Athmet die Psyche,
	Wenn deine Woge
	40 *Sanft die bewufstlos*
	Schwimmende trägt
zwischen Leben und Leben.	*Von Leben zu Leben,*
	Von Strand zu Strand.

[1] Ein anderes Mal (I. S. 178) bemerkt er: „Das Spielen mit mythologischen Beziehungen bei modernen Dichtern heifst Armut hinter scheinbarem Reichtum verstecken. Die Götter der Alten werden zu schnöden Verzierungen gemifsbraucht“.

Die gröfsere Ausführlichkeit war nötig, da wir vielleicht den Gedanken „ein Bad zwischen Leben und Leben“ nicht ganz verstehen würden, das Gedicht verlangt aber völlige Klarheit, wenn es seine Wirkung thun soll. Seine Vorstellung des merkwürdigen Zustandes im Schlafe hat er in dem bereits erwähnten Gedichte „Schlaf und Erwachen“ (II. S. 77) ähnlich ausgedrückt:

Ruht dem Schlaf anheimgegeben
Er nicht lebend ohne Leben?
Nicht ein Todter ohne Tod?

Der Schlaf führt die Seele vom Leben zum Leben, dazwischen jener Zustand, welchen Geibel mit einem Wortspiel Meiboms: Leben ohne Leben nennt. Und wie es hier nun weiter heifst:

Liegt vom ird'schen Druck besiegt
Willenlos nicht hier die Hülle,
Während halbgelöst die Fülle
Seines Geists im All sich wiegt?

Dennoch braucht's nur meiner Hand
Einen Druck, und rasch vereinet
Knüpft sich was so locker scheinet,
Zwischen Geist und Leib das Band.

so wird in der Hymne an den Schlaf diese Vorstellung wenig anders ausgeführt. Er sagt ja, der Geist sei halb gelöst vom Leib, der Leib sei nur die Hülle, ein Schritt weiter und der Leib ist nur das Kleid der Seele, wie es in unserem Gedichte heifst:

So ist der Tod		*So ist der Tod*
auch ein Bad,	45	*Auch ein Bad nur,*
aber nach ihm		*Aber drüben*
		Am anderen Ufer
legen wir		*Liegt uns bereitet*
andere Kleider an.		*Ein neu Gewand.*

Bis zum Schlufs wird die Idee festgehalten: der Schlaf ist ein Meer; darum V. 43 der Zusatz „Von Strand zu Strand“, darum hier V. 47 „Am anderen Ufer“. Absichtlich ist die gewöhnliche Bezeichnung „andere Kleider“ in das wenigstens durch die apokopierte Form des Adjektivums auffallende „ein neu Gewand“ verwandelt; kurz wie in der Prosa geht er über den Tod hinweg, welcher auch nur als eine Form des Schlafes erscheint.

Die Ausführung ist, wie wir sehen, charakterisiert durch eine gröfsere Fülle, welche durch Erweiterung einzelner Teile erzielt wird, durch eine dem Kontrast entsprechende Einfügung und endlich ganz besonders durch die ganz einheitliche Idee, welche vom Anfang an nicht verwischt wird. Geibel hat sie erst in den

Versen rein herausgearbeitet und dabei fallen gelassen, was aus der Prosa nicht zu brauchen war: der Schlaf ein Himmelsbote.

Wir verstehen nach diesen Ausführungen, was er in seinem Briefe über Künstler und Dilettanten sagt (EMANUEL GEIBEL. Ein Gedenkblatt. Lübeck 1884 S. 25. LITZMANN S. 246): „Das Merkmal des wahren Dichters ist die Fähigkeit zu korrigieren. Hübsche poetische Einfälle hat auch der Dilettant, und dieser wird auch in günstiger Stunde um eine leidlich entsprechende Form nicht verlegen sein. Aber nur der Dichter ist im Stande, unabhängig von der vorübergehenden poetischen Stimmung, den Einfall in ein Kunstwerk umzuwandeln. Diese Fähigkeit und dies Bedürfnis, alles unwesentliche Beiwerk auszuscheiden, oder auch durch Hinzufügung einer ursprünglich nicht beabsichtigten Pointe dem ganzen Gedicht die künstlerische Abrundung zu geben, unterscheidet den wirklichen Poeten vom Dilettanten. Und ohne diese strenge, ernste Arbeit am eigenen Werke bleibt auch der Reichstbegabte am letzten Ende in seiner Kunst ein Stümper."

Das Wachsen des lyrischen Keims im Innern des Dichters, jene stille unsichtbare Arbeit, welche das eigentlich Bezeichnende des lyrischen Künstlers ist und auch seine rechte Freude bildet, allein Genufs bietend, zeigt sich in unserem Falle hauptsächlich in der Form der Abrundung. Dasselbe können wir bei einem indirekten Erlebnis beobachten.

FRANZ Freiherr VON GAUDY befand sich 1837 oder 1838 in Weinsberg und sagte, wie KERNER seinem Freunde KARL MAYER schreibt (II. S. 160), „manches grofse Lied habe er aus MAYERS kleinen gemacht." Darunter befand sich auch, wie MAYER angiebt, (II. S. 265) das Gedicht „Der Brunnenritter" in einem der Berliner Musenalmanache. MAYERS Gedicht ist das 38. des Cyklus „Auf einer schwäbischen Fufsreise" (Dritte Auflage S. 134), das Erlebnis stammt, wie uns ein Zusatz zum Titel besagt, aus Überlingen am Bodensee; dort steht wohl ein Ritter als Brunnenfigur, BÄDEKER schweigt über ihn, er mufs nicht viel bedeuten. Genug, er macht auf MAYER poetischen Eindruck, und diesem direkten Erlebnis entstammt folgendes Liedchen:

Steinern sahst du, Brunnenritter,
Welcher bei so langem Stehn
Vieles sah vorübergehn,
Auch auf mancher Liebe Flitter;
5 *Weifst es, wie der Vorzeit Mädchen,*

Die gehegt das fromme Städtchen,
Hier in langem Lustgeschwätze
Sich gerühmt der trauten Schätze
Und wie oft im Lauf der Stunden
10 *Lob und Liebe hingeschwunden,*
So noch zeugst du, grauer Ritter,
Künftig von der Liebe Flitter!

Dieses etwas trockene Gedicht ist nach eigenem Geständnisse das indirekte Erlebnis Gaudys für seine Romanze: „Der steinerne Ritter“ (Poetische und prosaische Werke. Hg. von Arthur Mueller. Berlin 1853. I. S. 82 f.); sie lautet:

Es sprudelt die silberne Quelle
Am Marktplatz Tag und Nacht;
Auf steinernem Gestelle
Hält dort ein Ritter Wacht.

5 *Die Rechte umkrampft den Degen,*
Die Linke den Wappenschild,
So steht bei Sonn' und Regen
Des alten Kämpen Bild.

So seht ihr den starren Recken
10 *Mit ernst-griesgrämigem Blick.*
Die zitternde Well' im Becken
Glänzt ihn noch finstrer zurück.

Des Abends trippeln die Mädchen
Zum Born mit Kann' und Krug.
15 *Spähst du nach Schönen im Städtchen,*
Hier triffst du ihrer genug.

Die Kannen und die Krüge
Sind auf den Rand gerückt.
Vertraut wird zur Genüge,
20 *Was lange das Herz bedrückt.*

Es rieselt und plätschert die Quelle,
Und sprudelt fort und fort,
Doch flüchtiger rinnt das schnelle
Geschwätzige Mädchen-Wort.

25 *Und was der Liebste gesprochen,*
Wenn Hochzeit solle sein,
Dem Ritter kommt's zu Ohren,
Dem alten Vertrauten von Stein.

Und wie der Liebste gesprochen,
30 *Sich hoch und theuer vermaſs,*
Und wie er das Wort gebrochen,
Der Ringe Wechsel vergaſs.

Manch Seufzer schwellt das Mieder,
Manch Thränchen rollt herab —
35 *Der Ritter plaudert's nicht wieder,*
Stumm bleibt er wie das Grab.

Du ehrenvester Geselle,
Nur einmal öffne den Mund:
Was that an dieser Stelle
40 *Von mir mein Mädchen kund?*

Was hat, Du alter Gestrenger,
Mein Liebchen Dir vertraut?
Gelt, Freund, sie zweifelt nicht länger,
Sie reicht mir die Hand als Braut?

45 *Ja, führ' ich, Herr Brunnenritter,*
Mein schmuckes Bräutchen nach Haus,
Dann soll, wie ein Hochzeitsbitter,
Dich schmücken der stattlichste Strauſs.

Wenn Gaudy nicht ausdrücklich seine Romanze auf Mayers Gedichtchen zurückgeführt hätte, es wäre wohl niemand darauf verfallen, ohne den Vorwurf übertriebener Spitzfindigkeit zu erleben. Und doch kann an der Richtigkeit des Mayerschen Berichtes nicht gezweifelt werden. Was ist mit den zwölf Versen Mayers vorgegangen, daſs daraus 48 Verse bei Gaudy wurden? Die ersten drei Strophen sind der Situationseingang: die Vorstellung, welche Mayer nur durch das Wort „Brunnenritter“ der Überschrift und des ersten Verses erregt hat, soll lebendig werden;

Gaudy erzählt die Situation ausführlich, indem er die Mayersche Anregung nur ausgestaltet. Die folgenden fünf Strophen geben nun den Inhalt der ersten zehn Verse von Mayer, wenig ausgeschmückt, nur lebendiger, nicht so trocken, dargestellt. Was Mayer von der Vergangenheit berichtet, das erzählt Gaudy, vielleicht veranlafst durch den elften und zwölften Vers Mayers, von der Gegenwart, wodurch das Motiv allgemein giltig wird. Für den Schlufs bei Gaudy liegt in Mayers Gedicht keine Anregung vor; diesen Teil hat Gaudy selbständig zugesetzt und gerade er macht das Wesentliche der „Romanze" aus. Bei Mayer ist das Erlebnis festgehalten, ohne Wirkung zu zeigen. Weshalb uns Mayer das Gedicht vorträgt, ist nur zu erraten, ausgesprochen hat er es nicht. Gaudy dagegen findet eine neue Pointe, wodurch nun das Motiv geschlossen, abgerundet wird; ein neckischer Einfall erweitert das Erlebnis und läfst erkennen, warum der Dichter von dem Brunnenritter berichtet. Das innere Wachstum zeigt sich auch in unserem Falle hauptsächlich als Abrundung. Wieder können wir vermuten, dafs Gaudy ganz ebenso vorgegangen wäre, wenn ihn ein direktes Erlebnis angeregt hätte, wenn er einen solchen Brunnenritter *in natura* und nicht blofs in Mayers Gedichtchen erblickt hätte. Wieder liegt im Erlebnis nur der Anstofs, es wird als Gedichtkeim aufgenommen und im Innern des Dichters erweitert, zum Teil nur ausgestaltet, zum Teil abgerundet. Deutlicher noch als bei Geibel tritt die neugefundene Pointe hervor und zeigt, dafs gerade sie erst das Gedicht zu etwas macht.

Überblicken wir noch einmal, was sich aus diesen Beispielen ergiebt. Der Dichter schliefst von seinem Keim alles aus, was sich nicht fügt, eine Menge Detail fällt fort, obwohl es dem Erlebnis individuelles Leben verlieh. Aus der Fülle nimmt er das Einfachste, indem er es zu einer kurzen Fassung verdichtet, aber nicht etwa durch eine Gedankenoperation, sondern halbbewufst, in ahnungsvollem Vorgehen. Das Erlebnis wird vereinfacht und verdichtet, wenn es sich als Keim in die Phantasie des Dichters senkt. Dieser Keim enthält *in nuce* das Erlebnis mit allen seinen wesentlichen Eigenschaften. Die empfangende Phantasie des Dichters verleiht dem Keime nicht nur ihre eigenen Züge, sondern sie gestaltet den Keim zu einem neuen Leben. Es wird neues, von dem früheren (erlebten) verschiedenes Detail an- und eingefügt; das Ursprüngliche wird erweitert. Dabei mufs

auch das vom Erlebnis übriggebliebene Detail zu einem notwendigen Bestandteil des neuen Individuums werden, es mufs in den innigsten Verband mit den übrigen treten, sonst vermissen wir Leben, Einheit und innere Wahrheit. Der Dichter vereinfacht und verdichtet, er erweitert und gestaltet aus. Es entsteht dann in seiner Phantasie ein Embryo (vielleicht sogar als Prosaentwurf festgehalten), der alles Wesentliche des künftigen Gedichtes, aber erst rudimentär enthält; er wird allmählich ausgebildet, wächst im Innern, dabei vielleicht umgestaltet (Kontrast, Umkehrung), ja es wird ihm endlich vielleicht ein neuer, vom früheren (Erlebnis) verschiedener Charakter gegeben (neue Pointe, Abrundung), und erst so ist es möglich, dafs ein Individuum entsteht.

Was wir hier an einzelnen Gedichten zu beobachten in der Lage waren, dürfen wir auch dort voraussetzen, wo uns eine solche Beobachtung nicht gegönnt ist, wir werden auch für jene lyrischen Individuen, deren Werden wir nicht begucken können, dieselbe Entwickelung, dasselbe innere Wachstum voraussetzen.

„Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dafs er sich über das Wirkliche erhebt und dafs er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst . . . . Die Reduktion empirischer Formen auf ästhetische ist die schwierige Operation", das sind Schillers Worte (14. September 1797 an Goethe I. S. 306). Diese schwierige Operation wird bei der Lyrik gewifs in den meisten Fällen nur halbbewufst vorgenommen, sie vollzieht sich still, so dafs der Dichter vielleicht selbst dadurch überrascht wird.

Wir haben aber noch zwei Seiten des inneren Wachstums zu betrachten, welche freilich *implicite* schon im bisher Gesagten liegen: Ausgestaltung und Steigerung.

---

5. Ausgestaltung.

Mit Liebe endigt man, was man erfunden.
Goethe.

Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet.
Hebbel.

Nehmen wir an, ein Dichter im alten Rom wolle seinen Gönner zu einem Gelage einladen. Natürlich sind zahllose Möglichkeiten denkbar; es kann mündlich oder schriftlich geschehen; zufällig aber befindet sich unser Dichter gerade in poetischer

Stimmung und wird durch das Gedankenerlebnis — Einladung des Gönners — zu einem Gedichte angeregt. Jedesfalls mufs dieses die Einladung enthalten: er wird also den Gönner anreden und ihn bitten zu kommen. Dabei kann er die Genüsse aufzählen, welche seiner harren, oder er kann bescheiden nur geringe Bewirtung in Aussicht stellen, wie wir jemanden auf einen Löffel Suppe, zu einem bescheidenen Abendmahl oder einer Schüssel Gern-gesehen einladen. Der altrömische Dichter wird sagen: Komm zu mir auf einen Becher — Sabiner etwa. Nun malt er sich aber den Kontrast aus, dafs ja sein Gönner viel besseren Wein, Caecuber, Falerner u. dgl. im Keller habe; er kann diesem Kontrast Ausdruck leihen und sagen: Komm zu mir auf einen Becher Sabiner, denn Caecuber, Falerner und Formianer kann ich Dir nicht vorsetzen. Aber dieser Grund ist doch wenig ausreichend, er mufs etwas angeben, was seine Bitte trotzdem rechtfertigt und wird daher seinem leichten Wein *pretium affectionis* zu verleihen suchen: er kann einen besonderen Vorzug an seinem Sabiner hervorheben, zum Beispiel sagen, er sei Eigenbau. Darnach dürfte seine Einladung nicht lauten: *Vile potabis Sabinum Care Maecenas Caecubam tu bibes uvam*, sondern er wird etwa sagen:

Vile potabis . . . . . Sabinum
. . . . Graeca quod ego ipse testa
Conditum levi . . . . Care Maecenas . . . . .

Damit nicht genug, wird er noch weiteres anführen: ist er besonders artig, so wird er suchen, diesen Vorzug wieder auf seinen Gönner zu beziehen, auf irgend ein angenehmes Ereignis aus dem Leben des Maecenas anzuspielen. Selbstverständlich mufs er dann länger bei diesem Teile verweilen, das Ereignis mufs lebendig dargestellt werden, um alles Gewicht darauf zu legen; er kann den Kontrast noch steigern, indem er seine Gabe selbst sogar tiefer heruntersetzt.

Vile potabis modicis Sabinum
Cantharis, Graeca quod ego ipse testa
Conditum levi, datus in theatro
Cum tibi plausus,
Care Maecenas, eques, ut paterni
Fluminis ripae, simul et jocosa
Redderet laudes tibi Vaticani
Montis imago.

Und nun darf auch dem Schlufs eine gewisse Fülle nicht fehlen: er lautet, nicht ganz in logischer Übereinstimmung mit dem Vorangehenden:

Caecubam et proelo domitam Caleno
Tu bibes uvam: mea nec Falernae
Temperant vites, neque Formiani
Pocula colles.

So hat sich Horaz einmal (Od. I. 20) „*ad Maecenatem*“ gewendet und die alte Inhaltsangabe sagt: „*invitat eum ad convivium minime sumtuosum.*“ Dieser Gedanke wurde von Horaz ausgestaltet, indem er ihn motivierte.

Anders hat Horaz dieselbe Aufgabe gelöst in der Ode III. 29, auch hier bewegt er sich im Kontrast, auch hier sucht er einen besonderen Vorzug dessen, was er bieten kann, wieder mit Rücksicht auf den Maecenas hervorzuheben. Betrachten wir diese Ausführung desselben Themas.

Abermals sucht er seiner Einladung ein besonderes Gewicht zu verleihen; hat er früher den Wein als selbstabgezogenen bezeichnet und so auch den *vile Sabinum* als trinkbar geschildert, jetzt preist er ihn *non ante verso lene merum cado*, es sei ein milder Wein, bisher noch nicht angezapft, für Maecenas bereit und, so fügt er hinzu, blühende Rosen, sowie Salben für das Haar des Gönners. Er weifs wieder besondere Vorzüge zu rühmen, damit seine Einladung angenommen werde. Doch denkt er abermals an den Kontrast zwischen seiner und des Maecenas Situation und weifs auch ihr eine lockende Seite abzugewinnen. Horaz erfreut sich ländlicher Kühle, während Maecenas in der heifsen Stadt weilt. Dies führt er aus und malt den Kontrast, sowie die Situation in glänzenden Farben. Des Gönners Palast und die Hütte des Dichters, Purpur dort, einfache Reinlichkeit hier stehen einander gegenüber. Aber in der Stadt quält unerträgliche Hitze, während auf dem Lande kühlender Schatten lockt. Ja schon der Kontrast zwischen Reichtum und Armut reizt wohl den Gönner, hat er doch manche gerunzelte Stirne schon geglättet. Dies ist der Übergang für einen neuen Gedanken: der Maecenas mufs für das Staatswohl sorgen, während sich der Dichter eines einfachen Lebensgenusses erfreut; dieser Kontrast wird nun ausgestaltet und dem epicuräischen Lebensprinzip des Dichters Ausdruck geliehen.

Kurz gesagt läfst sich unsere Ode mit folgenden Worten angeben: *lene merum, Maecenas, iamdudum apud me est. eripe te urbi (omitte fumum Romae), plerumque parvo sub lare pauperum coena sollicitam explicuere frontem, iam Sole dies referente siccos iam pastor umbras quaerit. Tu civitatem curas. Futuri temporis exitum nocte*

premit Deus. Quod adest memento componere, cetera fluminis ritu feruntur. Ille laetus, cui licet in diem dixisse: Vixi . . . . Fortuna transmutat incertos honores. laudo manentem (et fugientem). non est meum, si mugiat mallus, preces decurrere. me (biremis praesidio scaphae) tutum aura feret. Horaz bewegt sich durchaus im Kontrast: das Landleben ruft ihm das Stadtleben in die Phantasie, die Sorgen des Stadtlebens, die Ruhe des Landlebens, die weitgehenden Wünsche den bescheidenen Genufs, das Schiff den Kahn u. s. w. u. s. w., und die Ode giebt nur die Umkleidung dieses Gerippes. Könnten wir für Horaz, wie für Geibel in dem angeführten Falle, die kurze Skizzierung seiner Oden vor der Ausführung in Versen annehmen, wir würden finden, dafs die letztere immer in der Ausgestaltung bestand. Das Erlebnis senkt sich, kontrastierend befruchtet, als Keim in seine Phantasie. Diesem Kontrast geht er im inneren Wachstum nach, er gestaltet, reift die einzelnen Teile aus, wobei sich Motivierung einstellt, wie bei der Vereinfachung die Einheit.

Bei allen Horazischen Gedichten vermögen wir mit Leichtigkeit ein solches Prosagerippe herzustellen, immer tritt bei ihm der Kontrast hervor, immer hat er diesen nur gestaltet und motiviert. Aber auch bei anderen Dichtern kommen wir auf eine solche kürzeste Fassung.

Betrachten wir etwa das dritte Lied Catulls. Das Erlebnis ist deutlich: *Passer*, das Lieblingstier seiner Geliebten ist tot. Er dichtet ein Trauerliedchen mit dem Thema: Trauert alle, denn der Spatz ist tot! Graziös, mit ironischem Pathos, übertreibend ist dieser Gedanke gestaltet:

Lugete . . . .
Passer mortuus est meae puellae . . .
Quem . . . amabat . . .
. . . nunc . . . rubent . . . ocelli.

Natürlich mufs er den Schmerz seiner Geliebten als das Wesentliche darstellen, nicht der Tod des Sperlings, sondern die Trauer seiner Herrin mufs ihn erregen, aber er denkt dabei des graziösen Lieblings und führt das blofs aus:

Trauert ihr Götter und Göttinnen der Liebe,
Und ihr alle, ihr schönen Menschenkinder:
Spätzlein ist nun gestorben meinem Mädchen.
Spätzlein, Wonne und Freude meines Mädchens,
Den sie liebte viel mehr als ihre Augen.
Ach er war ja so süfs, die Herrin kannt' er
Wie die Tochter die eigne Mutter kennet.

Und nicht flog er hinweg von ihrem Schofse,
Nein, er hüpfte umher nur hin und wieder
Und die Herrin allein begrüfst er zwitschernd.
Ach er schreitet so fern die finstre Reise
Hin, von wo uns die Wiederkehr unmöglich.
Aber ihr seid verflucht, verfluchte Schatten
Plutos, die ihr verschlinget alles Schöne:
Habt das Spätzlein geraubt das allerliebste!
O der schrecklichen That, mein armes Spätzlein!
Ach es röten sich schon um deinetwillen
Meines Mädchens geschwollne Äuglein weinend.

Hier steckt das innere Wachstum in der Ausgestaltung. Catull hält sich an das Thatsächliche, Nächstliegende, die übertreibende Darstellung giebt das Poetische. Durch das innere Wachstum in dieser Form wurde Motivierung erzielt. Mit diesem Liede Catulls vergleiche man nun Hebbels Epigramm „Als ich einen toten Vogel fand“ (VIII. S. 218):

Vöglein, todtes, du darfst nicht hier am Wege verwesen!
Immer das reizendste Bild hast du dem Wand'rer geweckt,
Wenn er dich hörte und sah, und solltest die Schrecken der Schrecken
Jetzt ihm enthüllen? O nein! Eilig begrabe ich dich!

Auch hier ist das Erlebnis deutlich, Hebbel hat es in der Überschrift ausgedrückt; aber er bleibt dabei nicht stehen, er grübelt weiter und so befruchtet senkt sich der Keim in seine Phantasie; er bewegt sich, wie Catull, im Kontrast; das tote Vöglein zaubert ihm die Grazie des lebenden vor und er will nicht, dafs es nun die Schrecken der Verwesung darstelle. Die Ausgestaltung hat auch hier motiviert.

Das Catullische Gedicht hat Ramler in seiner „Nänie“ (Lyrische Gedichte. Berlin 1772 S. 24—29) ausgestaltet; er beklagt den Tod einer Wachtel, breiter als Catull, ohne jedoch aufser Detail irgend etwas hinzuzusetzen.

Weint, ihr Kinder der Freude! weine Jokus!
Weine, Phantasus! Alle des Gesanges
Töchter, alle des jungen Frühlings Brüder,
Sirenetten und Zephyretten, weinet!

Das ist nur Ausführung der Catullischen Worte, welche Ramler selbst so übersetzte (S. 234):

Weint, ihr Grazien, und ihr Amoretten,
Und was Artiges auf der Welt lebt!

Nun führt RAMLER weiter aus, was bei CATULL folgt:

Ach! die Wachtel ist todt! Naidens Wachtel!
Die so gern in Naidens hohler Hand safs,
Und, gestreichelt von ihrer Rechten, achtmal
Ihren Silberschlag so hellgellend anschlug,
Dafs das purpurbemalte Porzellan klang.
Wenn das Mädchen zu singen und zu spielen
Anhub, lauschte sie still und nickte freundlich;
Wenn das Mädchen zu singen und zu spielen
Abliefs, hüpfte die kleine Liederfreundinn
Auf die Laute des Mädchens, lockte horchend
In die Laute, dafs alle sieben Saiten,
Bauch und Boden der Laute wiedertönten.
Wenn das Mädchen versenkt im Traum und stumm safs,
Flog die Gauklerinn dem Pagoden Lama
Auf den Wackelkopf, wiegte mit dem Kopfe
Des Pagoden sich weidlich hin und wieder.
Ach! kein Vogel war diesem gleich! der Juno
Vogel nicht, der nur schön war; auch der Pallas
Vogel nicht, der nur klug war, und nicht scherzte,
Unser Vogel war schön und klug. Naide
Scherzt' und kosete gern mit unserm Vogel.
Und der Vogel verstand Naiden: gab ihr
Nickend Antwort, schlug an, so bald sie winkte,
Gieng und kam auf ihr Wort, und safs ihr rüstig
Auf der Schulter und liefs sich küssen, liefs sich
Aus den Lippen der trauten Wirthinn ätzen.
Welcher menschliche Geist belebte diesen
Vogel? Rede, du kleiner lieber Liebling,
Eh die bräunliche Seide dich umwickelt,
Und diefs Grab dich auf ewig einschliefst, warst du
Nicht ein lieblicher Flötenspieler? warst du
Nicht vor Zeiten ein süfser Minnesinger? —
Nichts! er redet nicht mehr; es hat ihn seiner
Schönen Stimme der Tod beraubt und seines
Schönen Nickens: der böse Tod, gestaltet
Als ein Geyergeripp, der nächtlich alle
Kleinen Vögel erwürgt und alle grofsen.
Doch sein niedlicher Schnabel soll nicht sterben:
Unter Perlen und Gold und edle Steine
Will das Mädchen ihn wohldurchbalsamt legen,
Oft mit Seufzen ihn ansehen, oft mit Thränen,
Oft ihn herzlich an ihre Lippen drücken.
Hier nun ruhe sein kalter Leichnam, unter
Diesem Rosenbaum. Mayenbluhmen pflanz' ich
Auf sein Grab, und von bunten Tausendschönchen
Einen Kranz. Sein vergnügter Geist, das weifs ich,
Ist gen Himmel geflohn, gleich einem kleinen
Funken. Lafs ihn auf deiner Schulter sitzen,
Schnittermädchen des Himmels, die du Weizen
In den Händen und Mohn im Körbchen trägest.

Wenn wir RAMLERS Nänie neben die CATULLS halten, dann empfangen wir den Eindruck, als paraphrasiere der deutsche Dichter den römischen, lasse sich zu weiteren Ausführungen hinreifsen, kehre jedoch immer wieder zum Texte des Originals zurück.

Ramler gestaltet nur aus, was schon in den Versen Catulls lag; er geht von einem indirekten Erlebnisse aus, seine Nachdichtung ist zu Stande gekommen, indem das innere Wachstum sich vorzüglich als Ausgestaltung zeigte. Wir sehen, wie sich ein Motiv aus dem anderen entfaltet, und wie Ramler Zug um Zug weiter rückt: es ist ein stilles Anwachsen des Gedichtkeimes, das an die Entwickelung mancher Pflanzenarten erinnert. Wie beim Aron sich ein Blatt aus dem anderen herauswickelt, so bei unserem Gedichte die eine Vorstellung aus der anderen. Man könnte noch Matthissons „Nänie" (I. S. 185 f.) anführen, in welcher der Tod des Staares Medor nach Catull beklagt wird; auch diese Nänie ist nichts anderes als eine Ausgestaltung und zwar im Hinblick auf ein Motiv, welches Matthisson (vgl. S. 277) in Winkelmanns „Versuch einer Allegorie" fand.

Das Gleiche können wir in folgendem Falle bei Hebbel beobachten. Er schreibt Ende Februar oder Anfangs März 1845 während seines italienischen Aufenthaltes in sein Tagebuch (II. S. 139):

„Bild: Einer spricht mit einem Mann; dieser antwortet nicht. Jener spricht lauter, denn er denkt: der ist taub. Wieder keine Antwort. Nun, er ist taubstumm, sprechen wir durch Zeichen. Wie vorher. Auch blind? So wird er fühlen können, ich will ihn kneifen: ach, er ist tot!"

Wir können sogar das Erlebnis wenigstens erraten, wenn wir die, scheinbar ohne Zusammenhang mit unserem Bilde, unmittelbar folgende Stelle vergleichen:

Einer will den Andern tödten,
Und er tödtet, ach, sich selbst!
(Weil er sich für den Anderen hält).

Das gemahnt uns nämlich an die Anekdote, welche Kuh (Biographie I. S. 114) von dem Wiener Hofschauspieler Louis Gabillon und dieser aus Hebbels Munde vernahm (vgl. I. S. 556); einmal sei Hebbel an einem Sonntag Nachmittage vom Amtsdiener Gammerat in die Amtsstube zu Wesselburen geholt worden, damit er mit einem Manne, der in einer Rauferei einen anderen totgeschlagen, das Protokoll aufnehme. „Nu, wur is dat denn eegentlich kamen? begann der Schreiber (Hebbel), vertellen S' mi mal de Sak! Der Totschläger schwieg und sah ihn scharf an. Der Schreiber wiederholte die Frage, während der Mann bleicher und

bleicher ward und ihn kalt und dämisch anstierte. Hee schull mi Antwurt geben! Und ohne die Hand zu regen, sagte der Unglückliche: Watt schull ik denn seggen, ik bin jo all dood. — Sein Auge umwölkte sich und er fiel leblos um. Er hatte nämlich bei der Prügelei gleichfalls sein Teil weggekriegt." Wir dürfen nicht vergessen, dafs uns dies Erlebnis nur in ziemlich abgeleiteter Gestalt bekannt ist: HEBBEL wird es schon etwas verändert erzählt haben, wie dies ihm natürlich war (I. S. 120) und jedem Erzähler geschieht, GABILLON desgleichen, und auch KUH wird es nur in seiner Weise vortragen. Aber so viel geht jedesfalls hervor, dafs dieses Erlebnis HEBBEL nach vielen Jahren in Italien wieder einfiel und nun — bereits erweitert — als Bild aufgezeichnet wurde. Daraus entwickelt sich dann, leider steht gerade dafür das Datum nicht fest, der „Prolog zu diesen Gedichten", welcher den „Anhang zu den Epigrammen" in den „Neuen Gedichten" (1848 S. 207 f.) eröffnet.[1]

Jüngst traf ich einen alten Mann
Und hub ihm vorzusingen an,
Doch an den Mienen des Gesichts
Bemerkt' ich bald, er höre Nichts.
5 *Da dachte ich: der Greis ist taub,*
Drum wird dein Lied des Windes Raub,
So thu' ihm denn, nicht durch den Mund,
Durch Zeichen Dies und Jenes kund.
Ich that's, doch ward mir leider klar,
10 *Dafs er auch schon erblindet war,*
Denn, wie der Frosch aus seinem Sumpf
Hervor glotzt, sah er dumpf und stumpf
Und ungestört in seiner Ruh,
Der Sprache meiner Finger zu.
15 *Ich rief: mit Dem steht's schlimm genug,*
Doch möcht' ich ihm den letzten Zug
Noch gönnen aus dem Lebensquell.
Da reicht' ich ihm die Rose schnell,
Die ich für meine Braut gepflückt,
20 *Allein auch Dies ist schlecht geglückt;*
Ihm schien der Duft nicht mehr zu sein,
Wie einem Gartengott von Stein.
Nunmehr verlor ich die Geduld,
Ich dacht' an meines Mädchens Huld,
25 *Die mir so schmählig jetzt entging,*
Da sie die Rose nicht empfing,
Und jagte ihm im ersten Zorn
In's dicke Fett den scharfen Dorn;
Doch macht' auch Dies ihm wenig Noth,
30 *Er zuckte nicht, er — war wohl tot!*

[1] In der Gesamtausgabe (1857 S. 464 f.) unter der Überschrift „Parabel" mit folgenden Änderungen: V. 20 „das" für „Dies", V. 28 „Fell" für „Fett", was wohl nur Druckfehler war, endlich V. 29 „bracht" für „macht". In den Werken steht das Gedicht Bd. VIII. S. 223 f.

Das Erlebnis ist dadurch erweitert, dafs auch der Geruchssinn erwähnt wird, was eigentlich sehr nahe liegt; aber gerade dadurch gewinnt Hebbel die feinste Motivierung: er reicht dem alten Manne die Rose hin, welche er für seine Geliebte bestimmt hatte, das Opfer ist vergebens; darüber erzürnt, sticht er ihn mit dem Dorn. Früher hiefs es ganz unmotiviert: „So wird er fühlen können, ich will ihn kneifen.“ Das wäre willkürlich und roh gewesen, jetzt ist dies Vorgehen begreiflich, motiviert. Hebbel kam auf dem Wege der Ausgestaltung dazu, denn der Geruchssinn konnte nur durch etwas Duftendes erprobt werden, am besten durch eine Blume, diese weckte die Vorstellung der Geliebten und so greift nun eins ins andere; als Blume wurde die Rose gewählt wegen des Dorns, welcher den Schlufs herbeiführen konnte. Schritt für Schritt, man könnte fast sagen systematisch, wird das Motiv ausgestaltet und dadurch gewinnt es strenge Folgerichtigkeit. Durch den Titel hat Hebbel das Gedicht zuerst als Allegorie für seine neuen Gedichte bezeichnet und es fiele nicht schwer, diese im einzelnen zu deuten; dann aber ist er davon abgegangen und hat die Verse ganz allgemein „Parabel“ überschrieben.

So erfüllt der Dichter eine der Hauptforderungen, welche an jedes Kunstwerk gestellt wird, dafs er alles motiviere.

---

6. Steigerung.

Steigerung ist die Lebensform der Kunst.
Hebbel.

Goethe teilte bekanntlich auf seiner Schweizerreise 25. September 1797 (I. S. 312) Schiller mit, dafs der Vers: „Es wallet und siedet und brauset und zischt“ etc. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimiert habe; es war ihm sehr merkwürdig, wie dieser Vers die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreife. Schiller antwortet am 6. Oktober 1797 (I. S. 316): „Es freut mich nicht wenig, dafs nach Ihrer Beobachtung meine Beschreibung des Strudels mit dem Phänomen übereinstimmt. Ich habe diese Natur nirgends als etwa bei einer Mühle studieren können, aber weil ich Homers Beschreibung von der Charybde genau studierte, so hat mich dieses vielleicht bei der Natur erhalten . . .“

Das Erlebnis ist das Tosen des Wassers bei einer Mühle; was aber hat der Dichter aus diesem Erlebnisse gemacht:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebähren.

Schiller bleibt bei dem Erlebnis, nur stellt er es grofsartiger dar: die einzelnen erlebten Züge werden im Gedichte gewaltiger, der dampfende Gischt spritzt „bis zum Himmel“, was Schiller nicht geschaut hatte. das Meer will noch ein Meer gebären, obwohl nur ein Bächlein die Mühle treibt. In der Phantasie des Dichters wurde das Erlebnis, wie wir hörten unter dem Einflusse von Homers Odyssee (XII. V. 237 ff.), durchaus gesteigert und damit lernen wir die letzte Möglichkeit des inneren Wachstums kennen. Wir haben schon bei Mayer, bei Lenau gesehen, dafs auch sie das Erlebte und Erlernte aus künstlerischer Absicht steigerten.

Ein überaus instruktives Beispiel für dieses Vorgehen des Dichters erzählte Mickiewicz, wie uns Odyniec berichtet (vgl. Bratranek. Zwei Polen in Weimar S. 77). Während David den polnischen Dichter modelliert, bittet er, ihm etwas von seinen Poesien in einer kursorischen Prosaübersetzung vorzulesen. Mickiewicz wählte den „Farys“ und übersetzte wunderbar glatt und fliefsend, ja sogar in einer Art von Rhythmus. „Als er geendigt hatte, frug David begierig, auf welche Weise er diese Schöpfung geschrieben habe. Diese Frage gefiel Adam (Mickiewicz) sehr. Er erkannte darin, wie er selber sagt, das tiefe künstlerische Gefühl Davids, welches aus der Beschaffenheit der Schöpfung intuitiv die Bedingungen errät, unter denen sie entstehen konnte und mufste. Er sagte darauf, er habe schon früher einige orientalische Dichtungen (Schanfary) in französischer Prosaübersetzung gelesen, ja daraus übersetzt. Dann habe er einmal, als er in Petersburg von einem Gastmahl ging, bei dem er sich heiter unterhalten, gesehen, wie ein Gewitter aufsteige. Er habe eine Droschke erwischt und zu eilen befohlen. Der Kutscher jagte das Pferd, wie es nur laufen mochte, und dieses Jagen, Gerassel, Windesbrausen, Donnergetöse, die Lust am Eilen und die Furcht vor einem Regengusse erweckten in ihm selber die Stimmungen des Farys, der ihm

plötzlich in den Sinn kam. Und über Nacht war das Gedicht fertig."

Roman Pilat hat in einem Aufsatze, „Entstehung des Farys"[1] nachgewiesen, daſs Mickiewicz sich mit Saçy und Lagrange eingehend beschäftigt und einzelnes übersetzt hatte, vor allem das Gedicht des Schanfara[2]; während seines Aufenthaltes in Petersburg von 1827 auf 1828 wurde Mickiewicz überdies mit den Schicksalen eines polnischen Abenteurers, des Grafen Wenzel Rzewuski bekannt, der es bei den Arabern zum Emir gebracht hatte. Aus diesen indirekten Erlebnissen bildete sich ihm die Gestalt eines kühnen Reiters, eines abenteuernden Beduinen, welcher durch die Wüste fliegt. Nun kommt das direkte Erlebnis einer schnellen Droschkenfahrt bei drohendem Gewitter hinzu und Mickiewicz steigert dieses Erlebnis zu einem flugähnlichen Ritt durch die Wüste. Der Farys jagt dahin, während sich Wolken dunkel türmen; nicht die Oase, nicht die Felsen können ihn halten; der Geier, welcher ihm folgt, kann nicht nach, er bleibt immer weiter zurück; eine Wolke versucht ihn einzuholen, auch sie muſs es, gelb vor Eifersucht, aufgeben; da kommt er an eine Karawane, die vom Samum überrascht und begraben worden, noch sitzen die Gerippe der Reiter auf den Kamel-Skeletten; der Samum aber erhebt sich nun und will auch den Farys vernichten, aber dieser besiegt den Furchtbaren und steht zum Schlusse triumphierend, aber bescheiden-andächtig da. Leider ist das Gedicht so lang und die mir allein vorliegende Übersetzung von Albert Weiss (Universalbibliothek No. 549) so schlecht, daſs ich mich mit diesem Prosaauszuge begnügen muſs. So viel wird übrigens daraus klar geworden sein, wie Mickiewicz die erlebten Momente benutzte, sie aber in grandioser Weise steigerte. Aus dem Jagen eines Droschkengauls wird der gewaltige Ritt eines herrlichen Arabers; aus dem Anfeuern des Kutschers wird der Refrain:

Weiſshuf, trage kühn den Reiter!
Fels und Geier ziehen weiter!

Aus dem Windesbrausen wird der karawanenvernichtende Samum; aus der Lust am Eilen jener Reiterfanatismus, der nicht rastet.

---

[1] *Geneza „Farysa"* im Mickiewicz-Jahrbuch (Pamiętnik towarzystwa lit. im. A. Mickiewicza 1888 II. S. 125 ff.)

[2] Die Form Schanfary statt Schanfara entstammt nach Pilat (a. a. O. S. 127 Anm.) einem Druckfehler der ersten Auflage von Saçys „Chrestomathie", welcher in der zweiten verbessert wurde.

Da sich MICKIEWICZ schon seit 1826 mit der arabischen Litteratur beschäftigte und um die Mitte dieses Jahres *Lamiyyatal-arab* des SCHANFARA übersetzte, so ruhte der éine Keim schon längere Zeit in seiner Phantasie, als das direkte Erlebnis der Petersburger Droschkenfahrt ihn zur Gestaltung seiner Ballade veranlafste. Das innere Wachstum zeigt sich hauptsächlich in der Form der gewaltigsten Steigerung. Interessant ist auch, wie zwei Keime sich an einander schliefsen, der eine aus direktem, der frühere aus indirektem Erlebnis, ein Fall, den wir noch werden zu beobachten haben.

Auch bei JUSTINUS KERNER vermögen wir das innere Wachstum als Steigerung nachzuweisen; in einem der Briefe an seine Braut (NIETHAMMER a. a. O. S. 15) lesen wir nämlich: „Am schauerlichsten war es mir, als ich über die öde Haide ging und die verwelkten Blumen und Kräuter unter meinen Füfsen rauschten. Auf den Bäumen herum safs es voll Raben, als wären die alle zu Särgen bestimmt. Als ich mich dem Berg näherte, klopfte mein Herz. Ach nicht voll Angst, sondern voll Freude, denn ich hoffte, ein Brieflein von dir zu finden . . . . . ach und fand nichts!“ Aus diesem Erlebnis entstand KERNERS Gedicht „Der Pilger“ (I. S. 23 f.):

Auf dürrer Haide geht
Ein armer Wandersmann,
Kein kühlend Lüftchen weht,
Das ihn erquicken kann.

Er schaut Land ein, Land aus,
Horcht, keine Quelle fliefst,
Blickt, sieht nicht Wald, nicht Haus,
So schattend ihn umschliefst[1].

Er kann nicht weiter gehn,
Er sinkt auf's dürre Moos: —
Doch sieh! auf Bergeshöh'n
Erblickt er jetzt ein Schlofs.

„O Kranker, freue dich!
Das nimmt dich gastlich auf!“
Er rafft zusammen sich,
Er eilt den Berg hinauf.

Und als er auf den Höh'n —
Kein Schlofs ersieht er mehr,
Sieht eine Wolke stehn,
Die bald hinstirbt, wie er.

Aus dem Spaziergänger, welcher nachts noch auf den Berg eilt, um sein Brieflein „am ausgemachten Ort niederzulegen“, welcher dabei auf unbegangenen Wegen durch die tiefen Thäler an einsamen Gärten vorüber kommt und voll Grauen aus den Fenstern der verlassenen Gartenhäuser allerlei Gestalten zu sehen glaubt,

---

[1] Im Brief heifst es: „Ich ging gerade die unbegangenen Wege durch die tiefen Thäler an einsamen Gärten vorüber, es graute mir fast“ und er spricht von der „schauerlichen Stille rings umher.“

wird ein Pilger, der vergebens nach Erquickung ausschaut. KERNER hoffte ein Brieflein von RICKELE oben zu finden, aber dieses Luftschlofs zerrann; daraus wird die Täuschung des Pilgers, der sich mühsam hinaufschleppt, wo er ein Schlofs erblickt, und zu spät sieht, dafs es eine Wolke war. Wir können nicht umhin, das lyrisch-epische Gedicht symbolisch aufzufassen, aber wenn wir das Rohmaterial in dem Briefe damit zusammenhalten, dann sehen wir, wie KERNER das Erlebnis Zug für Zug bedeutender, wichtiger, folgenreicher dargestellt hat: es ist alles in seiner Phantasie gesteigert worden. Wie MICKIEWICZ wird dabei auch KERNER von einem indirekten Erlebnis geleitet; wie sich jener in der Droschke unwillkürlich mit dem Farys der arabischen Litteratur identifizierte, so KERNER auf öder Heide mit dem Pilger, welcher durch die damalige deutsche Litteratur wanderte: man denkt an SCHILLERS „Pilgrim" (XI. S. 380 f.), an den „Pilger" UHLANDS, welcher 1806 entstanden[1] und in SECKENDORFS Musenalmanach für 1807 (S. 177) veröffentlicht worden war. MICKIEWICZ wie KERNER gehen von einem Vergleiche aus: sie sehen ihr direktes Erlebnis im Gewande eines indirekten an; auch SCHILLER denkt bei der Mühle sogleich an die HOMERische Schilderung der Charybde, aber der Vergleich verschwindet, direktes und indirektes Erlebnis mischen sich zu einem neuen untrennbaren Ganzen.

In demselben Briefe KERNERS können wir nochmals die Steigerung bemerken, wenn er von seinem Rückweg nach der Stadt erzählt: „Ich kam an dem Kirchhof vorüber und da hörte ich eine schöne Musik aus der Ferne. Man spielte Tänze. Ich hielt lange still und da meinte ich, die Wolken drehen sich nach dem Takte. Wie weifse Geister schwebten sie durch den Himmel. Der Mond und die Sterne wogten auf und nieder, und die schlanken Pappeln wiegten sich wie Tanzende.

(Nun lafs mich träumen und vollends mein Gemälde malen!)

Als ich so in die Harmonien verloren da stund, kam ein Windstofs, es fuhren die schwarzen Thore des Kirchhofs plötzlich auf und es war mir, als träte ein Totengerippe heraus, mich zum Tanze einzuladen.

Unwillkürlich trat ich in den Kirchhof ein. Munterer tönten die Tänze, näher gebracht auf den Flügeln des Windes. Es war

[1] Einzelnes bei KERNER zeigt unverkennbare Ähnlichkeit mit UHLANDS Gedicht, welches wieder durch SCHILLERS Verse vom Jahre 1803 beeinflufst ist. Auch in ARNIMS Drama „Halle und Jerusalem" (S. 38) steht eine Parallele.

mir, als umschlänge mich ein Arm, ich konnte nicht widerstreben — ich fing zu tanzen an. Noch viele Gestalten tanzten um mich. Die weifsen vergoldeten Grabsteine, vom Monde beleuchtet, flammten wie Lampen im Hochzeitssaal. Blumen und Kräuter gaben süfse Düfte.

Immer fester umfafste mich der kalte Arm, er drückte mich an sich mit Macht, ich fühlte mein Herz nicht mehr schlagen, da flüsterte eine Stimme mir zu, es war Deine Stimme: „Das ist unser Hochzeitstanz!"

Die Musik schwieg und ich erwachte wie aus Träumen. — Voll Schauer ging ich durch die schwarzen Gassen der Stadt und wähnte noch lange den kalten Arm um mich zu fühlen."

Komm', Bräut'gam! kommt, ihr Gäste!
Schon steht im Hochzeitkleid
Die bleiche Braut bereit,
Erwartend euch zum Feste.

Herbei! herbei! zum Tanz
Die bleiche Braut zu führen.
Seht! ihre Haare zieren
So Ros' als Lilienkranz.

So Mond und Sterne kränzen
Lichtvoll das dunkle Thal,
Lampen im Hochzeitssaal,
Die Leichensteine glänzen.

Und weil nach Tanz und Lauf
Der Ruh' wir nöthig hätten, —
Schlofs ich zu Schlummerstätten
Die stillen Gräber auf.

Seht! eure Betten kränzet
Der Rosen stolze Art,
Doch eine Lilie zart
Am Bett der Braut erglänzet.

Die Hochzeit ist bereit,
Komm', Bräut'gam! kommt, ihr Gäste!
Es öffnen sich zum Feste
Die schwarzen Thore weit.

In der achten Vorstellung der siebenten Schattenreihe hat Kerner diesen wachen Traum und das Gedicht für seine Reiseschatten genutzt (II. S. 261 f.). Wir sehen an diesem Beispiele wieder, dafs ein direktes Erlebnis: das Vorbeikommen am Kirchhof, während in der Ferne Tanzmusik zu hören ist, vom Dichter in genialer Weise phantastisch gesteigert wird, auch mit Anlehnung an ein indirektes Erlebnis, die Märchen von Totentänzen; man darf an Hebels „Der Wächter in der Mitternacht" (Behaghel I. S. 82 ff.) erinnern, Goethes „Totentanz" wurde bekanntlich erst später gedichtet; aber schon Chr. Heinr. Boie verwertete diese Sage in seiner Ballade „Die Elfenburg" (Kuffners Hesperidenhain der Romantik II. S. 429 ff.).

Bedarf es noch weiterer Belege, um zu zeigen, dafs die Steigerung eine Form des inneren Wachstums ist? Interessant bleibt der Umstand, welchen wir in allen unseren Beispielen beobachten konnten, dafs die Steigerung eines direkten Erlebnisses unter dem Einflufs eines indirekten vorgenommen wurde; die Phantasie des Dichters

zeigte sich also auch hier wesentlich reproduzierend; aus dem direkten Erlebnis entstand unter dem Einflusse reproduzierender Phantasiethätigkeit ein neues Gebilde. Wir sind damit aber zugleich bei einer in unserer Darstellung noch nicht beachteten Seite des inneren Wachstums angelangt, welche von der allergröſsten Bedeutung ist, ihr müssen wir uns nun zuwenden.

---

7. Anschluſs neuer Keime.

Es drängt sich aus der Quelle
Ein Tropfen klar und helle,
Ein zweiter folgt ihm nach;
Ein dritter jagt den zweiten,
Und wie sie weitergleiten,
Wird mählich draus ein muntrer Bach.

Klaus Groth.

In den zuletzt beobachteten Fällen der Steigerung hat sich uns ein bemerkenswerter Umstand gezeigt. Das direkte Erlebnis, welches der Dichter als Keim aufnimmt, trifft mit Keimen aus indirekten Erlebnissen in seinem Innern zusammen und verbindet sich mit ihnen zu einem neuen Individuum. Es entsteht die Frage, ob damit nur die Eigenart der Steigerung ausgesprochen ist, oder ob sich dergleichen auch sonst wiederholt?

Wie wir schon sahen, bilden sich im Dichter fortwährend Erlebnisse zu poetischen Keimen um; wie der Komponist überall Musik hört, der Maler immer nur das Schöne sieht — „ob Raphael wohl je etwas Häſsliches gesehen hat“, so ruft Hebbel (II. S. 150) einmal aus — ebenso wird sich dem Dichter stets von neuem jedes Erlebnis zu poetischen Keimen gestalten.

Adolph Pichler schreibt gelegentlich über seine geognostischen Untersuchungen an Emil Kuh (Österreichisch-Ungarische Revue I, 1. S. 54): „Ich lasse mich gern durch die Objektivität der Natur binden; der sogenannte Naturfreund sieht in der Natur nur zu oft das Zufällige als das Wesentliche an, der Forscher muſs das Wesentliche vom Zufälligen scheiden und der Dichter verliert bei diesen Übungen gewiſs auch nichts, wie mitunter blöde Leute meinen.“ Nein, er verliert nichts, nein, er gewinnt sogar, wenn es auch nur dadurch wäre, daſs viele Erlebnisse gleichsam in einen anderen Kanal geleitet werden und deshalb die Phantasie nicht beschweren; wer weiſs, ob nicht manches Unpoetische, manches prosaisch Beschreibende von den Dichtern verworfen

worden wäre, wenn sie es als Forscher verarbeitet hätten, ohne die Mühe des Poetisierens daran zu verschwenden. Michel Angelo ist in seinen Gedichten durchaus nicht malerisch, eben weil er Maler ist; er weifs, wie er jedes Erlebnis gestalten soll, ob als Maler oder ob als Dichter; er hat nicht mit Worten gemalt, weil er Farben dazu hatte, er hat nicht mit dem Pinsel poetisiert, weil ihm Verse hiefür zur Verfügung standen. Wer eine Beethovensche Sonate zeichnet, der erweitert nicht das Gebiet der Malerei, sondern verengt es, ebenso wie der Illustrator Heinescher Lieder. In Goethe waren der Forscher und Dichter geschieden, keiner verwirrte die Kreise des Andern, und kann man leugnen, dafs Goethe fortwährend aus Erlebnissen Keime zu Gedichten aufnahm? Wie schön spricht er davon in seinem Brief aus Frankfurt (22. August 1797 an Schiller I. S. 292), ein paar poetische Stoffe sei er bei seinen Reisebeobachtungen schon gewahr worden, die er in einem feinen Herzen aufbewahren werde, „und dann — fährt er fort — kann man niemals im ersten Augenblicke wissen, was sich aus der rohen Erfahrung in der Folgezeit noch als wahrer Gehalt aussondert.“ Das ist's! Im Dichter bildet sich eine wogende, flutende Masse, ohne feste Form, ohne bestimmten Anhalt, fortwährend erneut durch neues Erleben; unversehens schliefsen sich zwei oder mehrere solcher Keime fest aneinander und siehe da, ein neues Wesen ist entstanden.

Nur scheinbar widerspricht dieser Ansicht eine Beobachtung, welche wir bei verschiedenen Dichtern anstellen können. Schiller spricht in einem Briefe an seinen grofsen Freund (15. Dezember 1797 I. S. 341) den Wunsch aus, „dafs unter den vielen schriftstellerischen Spekulationen solcher Menschen, die keine andre als kompilatorische Arbeit treiben können, auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen und dabei einen gewissen Takt hätte, das *Punctum saliens* an einer, an sich unscheinbaren Geschichte zu entdecken. Mir kommen solche Quellen gar nicht vor, und meine Armuth an solchen Stoffen macht mich wirklich unfruchtbarer im Produzieren, als ich's ohne das sein würde . . . .“ Er meint, einen Freund, wie Hyginus könnt' er brauchen. „Ein Reichthum an Stoffen für möglichen Gebrauch vermehrt wirklich den innern Reichthum, ja er übt eine wichtige Kraft und es ist schon von grofsem Nutzen, einen Stoff auch nur in Gedanken zu beleben und sich daran zu versuchen!“

Wie arm, wie kläglich, könnte man vielleicht meinen. Sollte jedoch SCHILLER nicht auch gleich GOETHE nach seiner Antwort (I. S. 342) überzeugt gewesen sein: „Leider wissen wir aus der Erfahrung, dafs dem Dichter niemand seine Gegenstände suchen kann, ja dafs er sich selbst manchmal vergreift.“ Und hat andererseits nicht auch GOETHE über die Wahl der Gegenstände nachgesonnen? Zeigt sich darin wirklich eine Beschränkung von SCHILLERS Eigenart?

UHLAND schreibt an seinen Freund KÖLLE nach Paris 26. Januar 1807 (Leben S. 38 f.): „Mein poetisches Leben ist jetzt ein Umherschweifen von einem Entwurfe zum andern. Dringend fühle ich dabei den Mangel an Stoff zu poetischer Bearbeitung.“ Also Entwürfe hat er, und doch mangelt ihm Stoff! Er fährt fort: „Ich kann mir kein gröfseres Glück denken, als nach wohl entworfenem Plane, in einer sich selbst gegebenen Grenze, aus dem unendlichen Gebiete des Schönen und Grofsen der inneren und äufseren Welt, Gestalten aller Art wie in einem Zauberkreis hervorzurufen. Ein Drama, ein Roman, welches Entzücken mufs es sein, so was vollendet vor sich zu sehen, ein höheres Leben, ein gestaltendes Gemüt! Festgegründet und in's Unendliche deutend.“ Auch SECKENDORF (S. 34) gesteht er, dafs er sich „nach poetischen Stoffen umsehe“.

HEBBEL eröffnet das Jahr 1837 mit folgenden höchst charakteristischen Tagebuchworten (I. S. 43 f.): „Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahre vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer gröfseren Darstellung. Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefäfses, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll! . . . . .“ Der Stoff soll ihm nur zum Gefäfse dienen; ungezählte Keime sind in ihm, zum Zerspringen voll ist sein Inneres, aber es fehlt der Vereinigungspunkt, es fehlt das, was wir innere Form nennen werden, die Möglichkeit, dafs die Keime wirklich zu einem reifen Individuum werden.

SCHILLER, UHLAND und HEBBEL denken natürlich an gröfsere Werke, aber mit lyrischen Gedichten steht es ganz ebenso. Wir sahen schon an HEBBELS Terzinengedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“, wie jahrelang wogende Ideen, Motive, mit einem Worte poetische Keime, plötzlich an einander schiefsen, um sich zu éinem Individuum zu gestalten. Alles lag schon im

Dichter wie ein ungehobener Schatz, es bedurfte nur des erlösenden Wortes, des Stoffes, wie er es nennt. Seine Phantasie ist kein Repositorium, von welchem er sich, wie der Gelehrte vielleicht aus seinem Zettelkasten gelegentlich einer Untersuchung das Rüstzeug holt. Eine halbgestaltete Masse liegt im Dichter, welche sich plötzlich, ohne dafs er sich dessen auch nur bewufst zu sein braucht, bei einem bestimmten Anlasse vereinigt. Die Milch zeigt uns die chemischen Stoffe gemischt, ein Tropfen Essig fällt hinein und das Gleichartige schiefst zusammen, Ungleiches scheidet sich, sie gerinnt. So können wir uns den Vorgang im Dichter vorstellen. Alles liegt in ihm, flüssig, gestaltlos, ein Anstofs und plötzlich fliegt an einander, was gar nicht verwandt geschienen hätte — und ein durchaus einheitliches Ganze steht da.

Sehr instruktiv ist Hebbels Gedicht „Ein Spaziergang in Paris", gedichtet am 28. Mai 1844 in der Seinestadt. Das Erlebnis ist am 20. November 1843 im Tagebuch II. S. 26—30 aufgezeichnet; aber bis S. 91 des Tagebuchs reichen die verschiedenen weiteren Erlebnisse aus Paris, aus dem dortigen Leben etc., ohne dafs sie mehr zu sein scheinen, als hingeworfene Bemerkungen beim Wandern durch Frankreichs Kapitale, *disjecti membra poetae.* Erst die Nachricht vom Tode Thorwaldsens ist der äufsere Anstofs, und nun schiefsen die Motive, die Keime zusammen. Mit grofser Kunst ist das bunte Leben von Paris dargestellt, wie es Hebbel geschaut, aber als Abbild des Lebens: die Figur Napoleons wird als das Gröfste darin eingeführt, als das Feste, Bleibende in alle dem Gewirr; er repräsentiert die Buntheit, welche vergeht, denn auch er hat nichts Festes errungen. Und dann wird der begnadete Künstler als derjenige gepriesen, welcher lebt, auch wenn sein Körper stirbt. Erinnerungen, Erlebnisse der verschiedensten Art werden zusammengeschlossen, nicht mit Bewufstsein, nicht mit auswählender Kunstabsicht, sondern nach jenen uns noch unbekannten Gesetzen der Anziehung und Abstofsung, welche wir wirksam sehen, ohne sie erfassen zu können. Die Thatsache vermögen wir zu konstatieren, dafs die Keime im Innern des Dichters zusammenschiefsen, um ein neues Ganze zu bilden, aber die Gesetze, nach welchen dies geschieht, sind noch nicht mit voller Klarheit zu erkennen. Ähnlichkeit und Gegensatz, Parallele und Kontrast sind auch hier thätig; so viel sieht man natürlich, aber mehr läfst sich vorerst noch nicht sagen. Auch findet gerade hier die Beobachtung

noch gröfsere Schwierigkeiten als sonst in diesen Dingen; wir vermögen sehr häufig das Gedicht am Erlebnisse zu prüfen, wir bemerken eine Reihe von Unterschieden zwischen diesem Erlebnis und diesem Gedichte, ohne jedoch in der Lage zu sein, diese Veränderungen auch wieder auf ihre vorauszusetzenden Erlebnisse zurückzuführen. Die Erlebnisse des Dichters sind so mannigfaltig, in den Jahren seines Wachsens senkt sich aus dem Leben, der Natur, der Lektüre eine solche Menge von Keimen in seine Phantasie, dafs wir nicht im Stande sind, alle Momente seines Gedichtes bis auf den Ursprung, das Erlebnis zurückzuführen. Wir suchen die Quellen des Nils, aber wenn wir sie gefunden haben, dann sprudelt ein kleiner Nil uns entgegen; durch welche Schluchten und Gänge die Feuchtigkeit gesickert ist, bis sie zu der unscheinbarsten Quelle sich vereinigte, das werden wir nimmer und nimmer erforschen. Wie bei der irrationalen Gleichung ist nur Annäherung an das Ziel, niemals das Ziel selbst zu erreichen. Aber es genügt schon, wenn wir dieses Ziel ahnen, wenn wir aus Vergleichung wenigstens das Allgemeinste zu erraten vermögen.

Wir müssen noch einmal auf ein GOETHEsches Gedicht zurückkommen, welches wir kurz schon betrachtet haben. Der Dichter sendet seiner Suleika (IV. S. 138) für das Glück, das sie ihm durch ihre Liebe bereitete:

Hier nun dagegen
Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juvelenem
Goldschmuck!
Nimm sie an deinem Hals,
An deinen Busen,
Die Regentropfen Allah's,
Gereift in bescheidener Muschel!

Hier vermögen wir deutlich das Zusammenschiefsen verschiedener, ursprünglich selbständiger Keime zu verfolgen. In SAADIS Baumgarten fand GOETHE, wie wir schon sahen, eine Parabel von einem Tröpfchen Wasser, das aus Regenwolken in die Strudel des brandenden Meeres gefallen; als es die Fluten sah, schwieg es aus Scham und seufzte voll Demut; zum Lohne der Beschei-

denheit läfst die Gottheit es erglänzen, hüllt es in edles Gewand, legt es in die Muschel, wo es sich in die kostbarste Perle verwandelt und nun in der Königskrone erglänzt. Diese Parabel hatte schon HERDER zu einem Liebesgedichtchen angeregt, in welchem es heifst:

Nimm, o Freundin, dieser Perlen,
Dieser Silbertropfen Band!
Denn die Göttin stiller Anmut
Hat dir selbst sie zuerkannt.

Diese Verse sind die Einkleidung für SAADIS Parabel. GOETHE hat mit ihr das 10. Buch des Divans des MATHAL NAMEH (Buch der Parabeln) eröffnet, wie auch RÜCKERT sie gestaltete. Diese Parabel hat in unserem Gedicht ihre Spuren hinterlassen.

Nun sagt aber SAHIR FARJABI:

Und wenn das Meer auch jahrlang Wogen schlägt,
So wirft es doch ans Ufer nie die Perlen.

Diesen Einfall hatte GOETHE zu dem 55. Spruch des HIKMET NAMEH symbolisch befruchtet:

Die Flut der Leidenschaft, sie stürmt vergebens
Ans unbezwungne feste Land. —
Sie wirft poetische Perlen an den Strand,
Und das ist schon Gewinn des Lebens.

Dies ist der zweite Keim, welchen unser Gedicht aufweist.

In HAMMERS Hafis fand GOETHE, wie Herr VON LOEPER bemerkt, folgenden Ausspruch HAFISens über seine Gedichte (I. S. XIV): „Diese Perlen möchten an eine Schnur gereiht werden, zum Halsschmuck seiner Zeitgenossen“, und HAMMER nennt, daran anschliefsend (S. XXXV), HAFISens Gedichte: „Perlen von Meisterhand gebohrt, und an den Goldfaden des Ghasels gereiht, als Haar- und Hals- und Händeschmuck der Schönheit.“

Aber bis jetzt haben wir nur einen Absatz aus dem GOETHEschen Gedichte citiert; es lautet vollständig:

Die schön geschriebenen,
Herrlich umgüldeten,
Belächeltest du,
Die anmafslichen Blätter,
Verziehst mein Prahlen
Von deiner Lieb und meinem
Durch dich glücklichen Gelingen,
Verziehst anmutigem Selbstlob.

Selbstlob! Nur dem Neide stinkt's,
Wohlgeruch Freunden
Und eignem Schmack!

Freude des Daseins ist grofs;
Gröfser die Freud' am Dasein,
Wenn du, Suleika,
Mich überschwenglich beglückst,
Deine Leidenschaft mir zuwirfst,
Als wär's ein Ball,
Dafs ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich;
Das ist ein Augenblick!
Und dann reifst mich von dir
Bald der Franke, bald der Armenier.

Aber Tage währt's,
Jahre dauert's, dafs ich neu erschaffe
Tausendfältig deiner Verschwendungen Fülle,
Auftrösle die bunte Schnur meines Glücks,
Geklöppelt tausendfadig
Von dir, o Suleika!

Hier nun dagegen . . . u. s. w.

Das Gedicht ist in Heidelberg am 21. September 1815 entstanden, am Tage, da er mit Boisserée von Darmstadt einlangte. Suleika-Marianne war in Frankfurt zurückgeblieben. Das direkte Erlebnis war die schöne Liebeszeit in Frankfurt und auf der Gerbermühle. Aber indirektes Erlebnis steckt in den Anklängen an orientalische Dichter und Gedichte. Diese einleitenden Verse gedenken der orientalischen Sitte, die Gedichte schön zu verzieren und zu umrahmen. „An Geheimrath von Willemer“ (II. S. 422) hatte Goethe schon am 12. Februar 1815 geschrieben:

Reicher Blumen goldne Ranken
Sind des Liedes würd'ge Schranken.

Und Goethes Anmerkung sagt: „Als ich eine Zeit lang im Orient hauste, liebte ich meine Gedichte mit goldblumigen Verzierungen einzufassen“. Am 22. September 1815 läfst er Suleika fragen (IV. S. 129):

Sag', du hast wohl viel gedichtet,
Hin und her dein Lied gerichtet,
Schöne Schrift von deiner Hand,
Prachtgebunden, goldgerändet,
Bis auf Punkt und Strich vollendet,
Zierlich lockend, manchen Band?
Stets, wo du sie hingewendet,
War's gewifs ein Liebespfand?

Der Keim zu den ersten Versen unseres Gedichtes lag bereits in ihm, schon vor länger als einem halben Jahr hatte der Dichter ihn festgehalten.

Die Stelle vom Selbstlob mufs auch schon als Keim vorhanden gewesen sein, am 5. Januar 1816 dichtet er dann im Anschlufs an einen türkischen Spruch, den Diez angemerkt hat:

Dafs der Mensch seine Vorzüge beweise, ist geziemlich;
Allein sich selbst zu loben, ist ein Fehler.

das 13. Gedicht des Rendsch Nameh (Buch des Unmuts):

Sich selbst zu loben, ist ein Fehler;
Doch jeder thut's, der etwas Gutes thut;
Und ist er dann in Worten kein Verhehler,
Das Gute bleibt doch immer gut.

Lafst doch, ihr Narren, doch die Freude
Dem Weisen, der sich weise hält,
Dafs er, ein Narr wie ihr, vergeude
Den abgeschmackten Dank der Welt!

Auch das Motiv vom Selbstlob ist kein frei erfundenes, sondern durch die orientalische Dichtung angeregt. Die „Freude am Dasein“ hatte, wie Herr von Loeper bemerkt, am 3. August 1815 einen der Gegenstände von Goethes und Boisserées Gespräch abgegeben: der Keim lag im Dichter. Die Vorstellung vom Balle hat Goethe gleichfalls aus orientalischen Quellen geschöpft, in den Noten (IV. S. 274) spricht er ausführlich über die Bilder, welche der Orientale vom Maillespiel, dem Ballspiele zu Pferde, hernimmt. Auch dieser Keim war bereits vorhanden. Und den Schlufs haben wir nun schon hinreichend betrachtet. Da Goethe seine herrliche Hymne hinüber an die ferne Geliebte richtet, schiefsen von allen Seiten die Keime zusammen und wer kann leugnen, dafs sie ein ergreifendes, ganz einheitliches Ganze bilden? Gerade dem Divan könnten wir noch mancherlei Fälle dieser Art entnehmen. Sollte dies ein Zeichen des Alters sein? sollte sich darin ein Mangel der späteren Lyrik Goethes darstellen? Wer wagte dies zu behaupten! Was sich hier für Goethe nachweisen läfst, das dürfen wir ohne weiteres für alle Dichter vermuten. Freilich die Frage: woher hat's der Dichter? geht nur auf das Was, vom Wie ahnt dabei niemand etwas. Aber wir thun genug, den Prozefs zu beschreiben, auch wenn wir ihn nicht erklären können.

Wieder dürfen wir nun Melchior Meyrs Gedicht „Erziehung" (S. 281) anklingen lassen, das wir früher (Kap. 5 Abschn. 3 vgl. oben S. 334.) nur teilweise kennen lernten:

Was vor der Seele stand im Einheitsglanze,
Du siehst's in Farben hundertfältigen.
Vor seinen Einzelheiten flieht das Ganze,
Weil du nicht frei sie kannst bewältigen.

Beschämt, ermüdet willst du nicht mehr bleiben,
Wo du so ganz vergebens dich beflissen.
Du wirst aus deinem Weg zu anderm Treiben
Durch deine Niederlagen schon gerissen.

Nun aber kommt zu diesem Zwang das Leben
Und drängt dich hier zur Arbeit, zum Genusse,
Und schafft dir Sorgen, die dein Haupt umschweben,
Und führt dich ganz hinweg in seinem Flusse.

Da regen wieder sich die alten Geister
Und wecken dir den alten Liebeswillen!
Du unternimmst das Werk auf's neue dreister —
Und siehst die Jugendhoffnung sich erfüllen!

Und du erkennst mit innigfrohem Staunen,
Dafs eben die Bedrängnis, die dich stählte,
Dafs des Geschickes oft verklagte Launen
Dir jene Stärke gaben, die dir fehlte.

Darum verkenne nicht die Wanderpfade
Und lafs mich keine Traurigkeit erblicken!
Für manche Geister ist's die höchste Gnade,
Auf diese hohe Schule sie zu schicken.

Da haben wir dichterisch ausgesprochen das, was wir prosaisch den Anschlufs neuer Keime nennen. Köstlich sagt einmal Eichendorff (II. S. 371): „So ein Genie, zumal ein Dichter, kann das Genie gar nicht los werden; wie ein Spaziergänger, der im Herbst über Feld gegangen, schleppt er die Sonnenfäden seiner Träume (sagen wir lieber: Erlebnisse) an Hut und Ärmeln .... nach .... die Nachtigallen und Lerchen sind recht wie versessen auf ihn und rufen ihn ordentlich bei Namen, ja zuweilen spielt ihm seine kaum halbfertig gedichtete Geliebte den fatalen Streich und blickt ihn plötzlich aus den Augen irgend einer albernen Dame an!" Wieder, nur in witziger Einkleidung, bestätigt sich unsere Behauptung.

Wenn Schiller von seiner etwas zahlreichen Familie von Begriffen spricht, die er herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte, so denkt er vielleicht damals, während seiner philosophischen Epoche, in erster Linie nur an sich als Philosophen, aber nichtsdestoweniger sucht er, sein Wesen dem Goetheschen gegenüber zu charakterisieren und fühlt also doch den Dichter. Sagen wir statt Familie von Begriffen: Familie von poetischen Ideen, dann

bezeichnet SCHILLER vortrefflich den inneren Anschlufs verschiedener Keime. Wie die einzelnen Individuen sich zu dem gröfseren Ganzen einer Familie zusammenschliefsen, so die poetischen Keime. Was sich der Phantasie des Dichters eingedrückt hat, bleibt haften; möglich, dafs es niemals gestaltet wird und dafs es als ewig ungeborener Keim in ihm schlummern bleibt; möglich aber auch, dafs es nur eines Anschlusses an einen anderen Keim bedarf, um zum Leben zu erwachen. Kaum jemals wird ein Keim ganz ohne Anschlufs an einen anderen bleiben. Jedes Erlebnis ist wie ein Tropfen, der in das Meer des Dichterherzens fällt, aber nicht Tropfen bleibt, sondern sich mit dem übrigen Meere vermischt. Das Gedicht aber ist wieder ein Tropfen aus diesem Meere geschöpft.

Man sehe folgende Stelle der HEBBELschen Tagebücher (II. S. 138): „Am schönsten stirbt der Zweig, der unter der Schwere seiner eigenen Früchte erliegt."

„Ich glaube, wir Dichter in deutscher Sprache sollen nicht sowohl nach positivem Wohlklang zu streben, als den Mifsklang zu vermeiden suchen. Sie ist keine klingende und wir können sie nicht dazu machen . . . . Aber sie ist auch keine schnarrende. . . . . Musik kann sie nicht werden, selbst unter der Hand des Meisters nicht, aber das Gegenteil von Musik wird sie nur dann seyn, wenn ein Pfuscher sich an ihr abquält".

Doch so wie der fruchtgedrückte
Ast von selbst sich niederneigt,
Und dem, der sie sonst nicht pflückte,
Goldne Frucht zur Labung reicht etc. etc.

Hier ist es ganz deutlich, wie sich zwei Keime an einander schliefsen in der Form des Vergleichs, und wie dadurch das Gedichtindividuum entsteht. Die beiden Keime, für sich betrachtet, haben scheinbar nichts Gemeinsames, und doch leuchtet sofort das Gemeinsame hervor, da sie der Dichter verbindet.

Ein hochinteressanter Beweis für unsere Beobachtung ist GOETHES Gedicht „Wanderers Nachtlied", dessen Erlebnis wir ganz genau kennen. In der Nacht vom 6. auf den 7. September 1780 weilt GOETHE in dem herzoglichen Jagdschlöfschen auf dem Gickelhahn bei Ilmenau. Er schreibt von dort an Frau VON STEIN (FIELITZ I. S. 265):

„Es ist ein ganz reiner Himmel und ich gehe des Sonnenuntergangs mich zu freuen, die Aussicht ist gros aber einfach.

— Die Sonne ist unter. Es ist eben die Gegend von der ich Ihnen die aufsteigenden Nebels zeichnete ietzt ist sie so rein und ruhig und so uninteressant als eine grofse schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet.

Wenn nicht noch hie und da einige Vapeurs von den Meulern aufstiegen wäre die ganze Scene unbeweglich."

Vergebens erwartet er einen Brief von Frau von Stein, aber von der schönen Branconi erhält er droben ein Billet; er schreibt ihr (Fielitz I. S. 474): „Ihr Brief hätte nicht schöner und feyerlicher bey mir eintreffen können. Er suchte mich auf dem höchsten Berge im ganzen Lande, wo ich in einem Jagdhäuschen, einsam über alle Wälder erhaben und von ihnen umgeben, eine Nacht zubringen wollte . . . ."

Dort die Momentaufnahme, hier der spätere Bericht, beides Zeugen für Goethes poetische Stimmung auf dem Gickelhahn. Mit Bleistift schrieb er nun an jenem Abend seine herrlichen Verse:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Alles ist so erlebt, so ganz aus dem Momente heraus — und doch nimmt er zu dieser schönsten Improvisation einen in ihm liegenden Keim auf; denn wie Hermann Wenzel nachgewiesen hat, ist ein Gedicht von Alkman (Fragment 60) eine frappierende Parallele zu Goethes Lied:

Εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φαράγγες,
πρώονές τε καὶ χαράδραι,
φύλλα θ' ἑρπετά θ' ὅσσα τρέφει μέλαινα γαῖα,
θῆρες ὀρεσκῷοί τε καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδουσιν δ' οἰωνῶν
φῦλα τανυπτερύγων.

Dies Gedichtchen lautet in (Wenzels?) Übersetzung, welche freilich nicht ganz entspricht:

Schlafend ruhen die Gipfel der Berge und die Schluchten,
Vorgebirge, Felsenklüfte,
Blätter und alle Geschöpfe, die nährt die dunkle Erde,
Thiere hausend im Wald, der Bienen lust'ge Schwärme,
Im Purpurmeer tief auf dem Grunde das Ungetüm;
Und auch ruhet der Vögel
Pfeilschnellbefiedertes Volk.

Dafs Goethe dieses Fragment gekannt haben dürfte, das weist Wenzel nach; wie griechisch er gerade droben auf dem Gickelhahn gestimmt war, dafür zeugt sein Witz im genannten Brief an Frau von Stein (I. S. 265): „Auf dem Gickelhahn, dem höchsten Berg des Reviers den man in einer klingernden Sprache Alecktrüogallonax nennen könnte."

Das direkte Erlebnis, so klar als nur eines, wird in symbolischer Weise befruchtet zum Keim eines Gedichtes und schliefst einen anderen Keim an, der bereits im Dichter lag; dann wird das Gedicht sogleich geboren, improvisiert. Beide Keime sind gleichsam in einander gewachsen, wir können sie im Gedichte selbst nicht mehr unterscheiden. Das ist natürlich die höchste Stufe der Vollendung.

Im Vergleiche liegen die beiden Keime noch neben einander, getrennt aber durch die Vergleichungspartikel verbunden; nicht blofs zusammengehalten, sonst würde der Vergleich keine Notwendigkeit haben, sondern im Innersten zusammenhängend, aber äufserlich noch geschieden.

Die Kerschen sein zeitig
Und die Weichsel sein braun;
Hat an jeder a Diend'l,
Mufs m'r a um oans schaun.

Dieses Schnaderhüpfel zeigt deutlich zwei Keime, welche zu einem Gedicht vereinigt sind, und, wie hier, können wir auch sonst im Volkslied das Zusammenschiefsen der Keime beobachten; sehr häufig liegen die beiden Keime noch ganz unverbunden neben einander im Gedicht, ohne dafs wir ein Verbindungsglied entdecken könnten.

Apferln am Bam
San kugelrund;
Buama sand falsch
Wie Pudelhund.

Zwoa schneeweifsä Täuberl
Hobet Flügerl blobi,
Goa nichs geht mer o
Als koan Büeberl hob i.

Schwimma zwa Antla in Wassa,
Schwimma zwa Antla in Söi,
Mo Schotz haut mi caloussa,
Tout mia ma Herzel sua wöi.

Krauseminz und Thymian
Wächst in unsern Garten;
Mutter, ich mufs an Freier han,
Ka net länger warten.

Weifs ist die Hollerbläch,
Braun is die Wurzn;
Recht a sakrische Lieb
Habn die Leutlan, die kurzn.

Überall vermögen wir dieses scheinbar unbegründete Vereinigen zweier Keime in den Volksliedern aller Völker nachzuweisen (vgl. Gustav Meyer. Essays und Studien. Berlin 1885 S. 377 ff.). Was hier scharf zu Tage liegt, das wird in anderen Gedichten verdeckt, aber darf auch vorausgesetzt werden, denn nicht oft sind wir in so glücklicher Lage, wie bei Goethe, selbst die feinste Vereinigung nachweisen zu können.

---

8. Innere Form.

Ein lyrisches Gedicht ist da, sowie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewufstseyn scharf abgränzt.
Hebbel.

Man hat die Dichter häufig Egoisten gescholten, ihnen Kälte, ja Härte, vielleicht Mangel an (menschlichem) Gefühl vorgeworfen; so Goethen; ich erinnere nur an die Worte von Tante Fahlmer über ihn Fritz Jacobi gegenüber (10. Dezember 1792, vgl. Zoeppe-ritz. Aus F. H. Jacobis Nachlafs. Leipzig 1869. I. S. 167): „Auch ist Dein Verdacht in Absicht des Mangels an Glut im Mittelpunkt seines Wesens nicht ganz ohne Grund.“ Dasselbe fand Huber, wie Körner an Schiller schreibt (I. S. 283). Ja Goethe selbst sagt von den meisten seiner Arbeiten, sie seien „Ausgeburten des Schattens und der Kühle“ (Werner. Goethe und Gräfin O'Donell S. 79). Wie kommt das? Scheint dies nicht mit allem im Widerspruche zu stehen, was wir bisher in diesen Blättern kennen lernten? Das Feuerherz des Dichters, wie man es wohl genannt hat, das soll einen Eisklumpen im Mittelpunkte tragen? Die Sonne, welche unsere Herzen erwärmt, soll selbst kalt sein? Ist das auch nur denkbar? Wie erklärt sich dieser Vorwurf?

Ein heftiges Gefühl wird im Dichter erregt, ein furchtbares Erlebnis etwa mufs er durchmachen; soll er weniger fühlen als wir anderen Menschen? Er fühlt wohl heftiger, mächtiger und heifser. Aber es gelingt ihm, das Gefühl, das furchtbare Erlebnis künstlerisch zu verwerten, zu verarbeiten und zu überwinden, man sagt wohl auch zu objektivieren, und dadurch erweckt er den Eindruck der Kälte, der Gefühllosigkeit. Zwei Seelen wohnen in seiner Brust. Sobald der Künstler in ihm erwacht, tritt der Mensch zurück und am eigenen Leid nimmt er künstlerisches Interesse. Das ist die Befreiung, welche für den Künstler im Gedichte liegt.

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Wie jener den Schmerz leichter verwindet, dem Thränen das starre Herz auftauen, leichter als der Unglückliche, dem Weinen versagt ist, so vermag der Künstler den Schmerz, das Erlebnis zu bewältigen, indem er es künstlerisch gestaltet. Ja der Künstler fühlt so stark, dafs er damit fertig werden mufs, um nicht zu Grunde zu gehen. „Dafs SHAKESPEARE Mörder schuf, war seine Rettung, dafs er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber, zu viel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichternatur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Thaten hervorbräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken.“ So meint HEBBEL (Tagebücher II. S. 102 f.). HENRIK IBSEN hat in PEER GYNT eine solche gebrochene Dichternatur gezeichnet, und vor ihm humoristisch und darum befreiender CERVANTES in seinem DON QUIXOTE.

Wodurch wird nun aber für den Künstler diese Befreiung herbeigeführt? Wie kann es dahin kommen, dafs der Dichter mit seinem menschlichen Erlebnisse fertig wird? Oder anders gefragt: Was heifst künstlerisch verarbeiten?

Am 1. Juni 1831 verliert UHLAND seine Mutter, an welcher er in innigster Liebe gehangen hatte; er ist im Innersten tiefschmerzlich getroffen und in den ersten paar Minuten nach ihrem Tode schreibt er die Verse (Nachruf 1. S. 116, vgl. NOTTER S. 224):

Du, Mutter, sahst mein Auge trinken
Des irdschen Tages erstes Licht;
Auf dein erblassend Angesicht
Sah ich den Strahl des Himmels sinken.

Das äufsere Erlebnis ist der Tod seiner Mutter, das innere Gefühlserlebnis sein grofser Schmerz. Symbolisch wird es befruchtet, irdisches und ewiges Licht treten in Parallele, sogleich entsteht sein Gedicht. Ist das Gefühllosigkeit? ist das wirklich Kälte? Egoismus? Oder UHLAND kehrt am 3. Juni vom Begräbnis seiner Mutter zurück und improvisiert folgende Verse des Nachrufs (S. 116, vgl. Leben S. 234):

Verwehn, verhallen liefsen sie
Den frommen Grabgesang;
In meiner Brust verstummet nie
Von dir ein sanfter Klang.

Wir vermögen uns genau Rechenschaft zu geben, welchen Eindruck wir von UHLAND in diesen Fällen empfangen. Es kommt uns vor, als sei er sich in diesen Augenblicken gleichsam selbst fremd geworden, als träte uns ein Dualismus entgegen; plötzlich steht dem schmerzlich erregten Menschen eine zweite Persönlichkeit gegenüber und beobachtet ihn, das ist der Dichter. Wenn ein Menschenkenner in unserem Herzen liest und uns auslegt, was darin, uns selbst unbewufst, vorgeht, dann ist es, als würde ein Schleier weggezogen; deutlich, greifbar tritt vor uns hin, was uns mächtig erregte; wir sehen plötzlich und unwillkürlich mit seinen Augen und erlangen Klarheit über uns selbst. Ist aber der Nebel erst einmal zergangen, haben wir Klarheit in die verworrenen Zustände unseres Inneren gebracht, dann ist unsere Qual vermindert, wir wissen, was zu geschehen hat.

Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.

Nicht viel anders ist es beim Dichter, nur wird er selbst zum Interpreten seiner Verworrenheit. Für ihn läfst das menschliche Leiden nach, sobald er sich seines Erlebnisses als eines poetischen Stoffes bewufst wird, sobald, um ein HEBBELsches Wort zu brauchen, die „weltliche Transsubstantiation“ eintritt. Soll nur für HEBBEL gelten, was er einmal (Tagebücher II. S. 273) sagt: „Die Darstellung tötet das Darzustellende, zunächst im Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füfse bringt, dann aber auch für den, der sie geniefst!“ Ich glaube, wir dürfen diese Behauptung als ein Erkenntnis über den Dichter ganz allgemein betrachten. SCHILLER meldet GOETHE den 7. August 1797 das Urteil HERDERS über seine Ballade „Der Taucher“: „was für Eindruck sie gemacht hat, kann ich aus seinem Briefe nicht erfahren. Dagegen erfahre ich daraus, dafs ich in dem Taucher blofs einen gewissen NICOLAUS PESCE . . . veredelnd umgearbeitet habe.“ Darauf erwidert nun GOETHE von Frankfurt am 13. desselben Monats: „Wenn unser alter Freund bei einer solchen Bearbeitung sich noch der Chronik erinnern kann, die das Geschichtchen erzählt, wie soll man's dem übrigen Publico verdenken, wenn es sich bei Romanen erkundigt: ob es denn alles fein wahr

sei?“ Was kann in diesen Worten anderes gemeint sein, als dafs die Darstellung das Darzustellende töten solle?

Man denke sich ein Ölgemälde, an welchem man die Kohlenstriche der Zeichnung noch sähe, wir würden es als unvollendet erklären. Ebenso unvollendet wäre ein Gedicht, in welchem wir das Erlebnis erkennen müfsten, um das Gedicht zu erfassen. Wieder erinnern wir uns des Goetheschen Spruches: „Die Frage: Woher hats der Dichter, geht auch nur auf das Was? vom Wie erfährt dabei niemand etwas.“ So lange wir an seinem Gedichte nur menschliches Interesse nehmen, so lange macht es keinen künstlerischen Eindruck. Was aber würde einem solchen Gedichte fehlen: die Form; aber nicht die äufsere grammatische, metrische Form, denn die hat auch ein solches Gedicht, sondern: innere Form.

Darnach können wir sagen: ein dichterischer Keim erlangt dann innere Form, wenn ihn der Dichter mit Bewufstsein dichterisch zu gestalten beginnt, wenn der menschliche Anteil zurückgetreten ist. Die innere Form bildet das Befreiende der Poesie für den Dichter. Sehr häufig, wir hören Dichter dies versichern und können es auch theoretisch konstruieren, sehr häufig spielt der Dichter mit einem Stoffe, einem Erlebnisse, das heifst, er beschäftigt sich mit ihm unbewufst immer von neuem. Der Keim taucht auf, bewegt sich vor dem Dichter, zittert und regt sich in seiner Phantasie, aber in schwankender Gestalt; endlich gelingt es dem Künstler, den Keim festzuhalten, er zwingt den Stoff herbei und nun beginnt die bewufste Thätigkeit. In uns allen liegen Keime zu Gedichten. Jeder von uns hat Erlebnisse, welche Keime zu lyrischen Gedichten in uns senken, aber wir werden uns ihrer künstlerisch nicht bewufst, wir vermögen sie nicht zu bezwingen. Wir leiden, aber uns gab kein Gott zu sagen, wie wir leiden. Der Dichter dagegen teilt sich gleichsam in zwei Personen und das befähigt ihn, zu gestalten. Darum hat alle echte Poesie etwas Dramatisches in sich, etwas Dialektisches; darum der Vorwurf der Lüge, welchen Plato gegen die Poesie erhebt. Wie Goethe auf dem Rückweg von Sessenheim in einer Vision sich selbst erblickte, leibhaft sich entgegenkommend, so geht es jedem Dichter. Er ist Er und nicht Er. Dichter und Mensch trennen sich gleichsam: der Dichter steht beobachtend dem Menschen gegenüber und überwindet ihn. Da Beobachtung aber nur bei innerer Ruhe möglich ist, Ruhe jedoch leicht den Eindruck der Kälte macht, so ist der Vorwurf Johanna Fahlmers

„in Absicht des Mangels an Glut im Mittelpunkt von GOETHES Wesen“ nicht nur berechtigt, sondern sogar ein Lob und wir verstehen nun GOETHES Geständnis, seine Werke seien „Ausgeburten des Schattens und der Kühle“ und die Behauptung HUBERS, daſs GOETHE als Künstler eine gewisse Kälte zu statten komme.

Damit haben wir aber auch die Erklärung für eine andere Thatsache. GRILLPARZER schreibt einmal an KATHI FRÖHLICH (LAUBE, FRANZ GRILLPARZERS Lebensgeschichte S. 174 f.): „Du beklagst Dich, daſs meine Briefe nicht herzlich genug seien. So wie es Leute giebt, die ein ins Übertriebene gehendes körperliches Schamgefühl haben, so wohnt mir ein gewisses Schamgefühl der Empfindung bei, ich mag meinen inneren Menschen nicht nackt zeigen ...“ Der lyrische Dichter aber zeigt seinen inneren Menschen nackt, ist er also schamlos? ROBERT ZIMMERMANN schloſs einmal eine seiner Vorlesungen über Ästhetik mit folgendem Paradoxon: „Wer einer warmblütigen nackten Schönheit nicht mit denselben Gefühlen entgegentreten kann, wie einer Statue, der ist eines ästhetischen Genusses nicht fähig.“ Das ist richtig und falsch; GOETHE hat uns in den „Briefen aus der Schweiz“ einen Künstler gezeichnet, welcher an einer warmblütigen nackten Schönheit rein ästhetisches Gefallen findet; man erinnere sich aber dann auch des Schlusses. Auch IMMERMANN hat im 7. Kapitel des 7. Buches seiner „Epigonen“ (HEMPEL VII. S. 49 f.) eine solche Scene dargestellt. Wer in einer nackten Schönheit das Weib erblickt, der wird in demselben Augenblicke nicht auch so ästhetisch genieſsen, wie der Künstler, welcher sein Modell betrachtet. Aber wohl ist er sonst eines ästhetischen Genusses fähig. Wer dagegen in der Venus eines PALMA VECCHIO oder in der medicäischen Venus nur das Weib erblickt, der ist allerdings eines ästhetischen Genusses nicht fähig.

Von GRILLPARZER aber wissen wir gerade, daſs er sehr häufig vom menschlichen zum künstlerischen Fühlen überging; so notiert er einmal (XI. S. 88): „Wie sie trotzig war den ganzen Abend und höhnisch fast und unhöflich, beim Fortgehen aber das Licht auf den Boden setzte und sprach: ich muſs dich küssen, und mich umfing und an sich drückte mit all der verzehrenden Glut der Leidenschaft und des Verlangens. Studiere diesen Charakter genau. Dem Dichter kommt nicht leicht ein interessanterer vor.“ Kann man sich einen stärkeren Ausdruck des künstlerischen Anteils denken, als dieses Wort eines glühenden Liebhabers. Er gestand selbst (LAUBE S. 63), „ästhetisches, künst-

lerisches Wohlgefallen an des Mädchens Reinheit" habe ihn zurückgehalten, das Mädchen zu genieſsen. Der Künstler freut sich an dem Anblicke des merkwürdigen Mädchencharakters, während der Mensch darunter leidet. Die künstlerische Auffassung vernichtet das rein menschlische Interesse, wohl das merkwürdigste Beispiel, das wir für die Bedeutung der inneren Form besitzen. Daſs auch Grillparzer als Lyriker sein Inneres nackt zeigte, das beweist allein schon sein hochbedeutsames Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen".

Kommen wir nun zu unserem Ausgangspunkte zurück. Ein Dichter, welcher wie Grillparzer beim Darlegen seiner Empfindung das Gefühl hätte, er zeige seine Seele nackt, der wird allerdings zum lyrischen Dichter nicht geboren sein. Wer sich schämt, seinen inneren Menschen nackt zu zeigen, der beweist, daſs er nicht künstlerisch, sondern menschlich empfindet. Der Künstler aber, welcher seine innersten Gefühle darstellt, denkt gar nicht daran, daſs er sein eigenes Innere entblöſse, sondern er liest in der eigenen Seele wie in einer fremden, er hat an sich selbst nur mehr ästhetischen Anteil, ist sich fremd geworden. Und nur deshalb verletzt er das innere Schamgefühl nicht, wenn er uns seine lyrischen Gedichte, die intimsten Äuſserungen seines Innern, mitteilt. Wenn unser Anteil an ihnen nur stofflich, menschlich wäre, dann allerdings könnte etwas von der Art, die Grillparzer im Sinne hat, sich einstellen. Aber die innere Form verhindert dies. Der Dichter, welcher vielleicht seinem nächsten Freunde keinen Einblick in sein Inneres gestattete, man denke nur an Goethe Schillern gegenüber, derselbe Dichter macht das groſse Publikum zum Vertrauten seiner rückhaltlosen Konfessionen. Wie Goethe singt (I. S. 12):

Dichter lieben nicht zu schweigen,
Wollen sich der Menge zeigen.
Lob und Tadel muſs ja sein!
Niemand beichtet gern in Prosa;
Doch vertraun wir oft sub rosa
In der Musen stillem Hain.

oder wie Paul Heyse sich ausdrückt:

Was du mit hundert Schleiern gern umwändest,
Dem Blick der Muse hast du's bloſsgestellt.
Was du dem liebsten Freunde nicht geständest,
In ihrer Sprache beichtest du's der Welt.

Nur die innere Form macht es möglich; recht deutlich wird dies in dem namenlosen Erstaunen Goethes, daſs Kestners den Werther,

Jacobis die Stella ganz anders aufnahmen, als er erwartet hatte; ihm war es gerade umgekehrt gegangen, als sonst dem Publikum: er verwechselt sein künstlerisches Verarbeiten der Konflikte mit dem menschlichen, er glaubt, weil für ihn die dichterische Lösung eine Befreiung bringe, müsse sie es auch bei den Beteiligten bewirken. Kaum gelingt es uns jemals so deutlich, den Unterschied zwischen dem Künstler und dem Menschen zu beobachten.[1] Wieder giebt das Verhalten Hebbels eine Parallele, da er glaubt, sein Terzinengedicht müsse die unglückliche Elise geradeso über den Tod des Söhnleins trösten, wie es ihn von der inneren Last befreite. Wir dürfen nochmals fragen, ist das wirklich Kälte? Gefühlslosigkeit? Egoismus?

Wie Grillparzer, hatte Freiligrath (Buchner I. S. 42, vgl. Gisberte Freiligrath, Beiträge S. 29) „eine unüberwindliche Scheu, seine tiefsten und innigsten Gefühle der Welt preiszugeben", weshalb er sein Gedicht „O lieb so lang du lieben kannst" viele Jahre ungedruckt liefs. Hier offenbart sich uns eine Beschränkung des Künstlers.

Freilich hat Friedrich Schlegel in einem seiner Lyceumsfragmente die paradoxe Behauptung ausgesprochen (II. S. 200, Nr. 119): „Sapphische Gedichte müssen wachsen und gefunden werden. Sie lassen sich weder machen, noch ohne Entweihung öffentlich mitteilen. Wer es thut, dem fehlt es zugleich an Stolz und an Bescheidenheit. An Stolz: indem er sein Innerstes herausreifst, aus der heiligen Stille des Herzens, und es hinwirft unter die Menge, dafs sie's angaffen, roh oder fremd; und das für ein lausiges Da capo oder für Friedrichsd'or. Unbescheiden aber bleibt's immer, sein Selbst auf die Ausstellung zu schicken, wie ein Urbild. Und sind lyrische Gedichte nicht ganz eigentümlich, frey und wahr: so taugen sie nichts, als solche. Petrarka gehört nicht hierher: der kühle Liebhaber sagt ja nichts, als zierliche Allgemeinheiten; auch ist er romantisch, nicht lyrisch. Gäbe es

---

[1] Goethe war aber durch diese Erfahrungen gewitzigt; da Wilhelm von Humboldt ein Kind verloren hat, überlegt Goethe, ob er ihm die Natürliche Tochter senden dürfe, weil „der Verlust eines Kindes der Gegenstand ist." „Soll man hoffen durch die nachgeahmten Schmerzen die wahren zu lindern, oder soll man sich vor dem stoffartigen Eindruck fürchten?" Schiller antwortet, wenn Humboldt das Stück erhalte, werde der Verlust nicht mehr ganz neu sein, „in diesem Falle kann das Werk des Dichters eher eine gute als schlimme Wirkung thun". (II. S. 344).

aber auch noch eine Natur so konsequent schön und klassisch, dafs sie sich nackt zeigen dürfte, wie Phryne vor allen Griechen: so giebt's doch kein olympisches Publikum mehr für ein solches Schauspiel. Auch war es Phryne. Nur Cyniker lieben auf dem Markt. Man kann ein Cyniker sein und ein grofser Dichter: der Hund und der Lorber haben gleiches Recht, Horazens Denkmal zu zieren. Aber Horazisch ist noch bei weitem nicht Sapphisch. Sapphisch ist nie cynisch." Hinter diesen mit gröfster Sicherheit vorgetragenen Worten steckt nicht viel Wahrheit; sie sind geistreichelnd, aber schielend. Ein Dichter, der sich als Phryne nur deshalb erschiene, weil er sein innerstes Empfinden in Gedichten ausspricht, wäre kein Dichter, sondern ein Dilettant.

Köstlich weist Paul Heyse in einem seiner Epigramme (Gedichte S. 467) auf den Unterschied zwischen Gefühls- und Gedankenerlebnis, was diese Frage betrifft, hin:

Poeten tragen sorgenlos
Die heimlichsten Gefühle blofs;
Doch können sie's ohne Scham nicht sehn,
Wenn die Gedanken nackend gehn.

Damit ist klar und einfach ausgesprochen, wie die Form allein mafsgebend ist. Dies beweist uns auch eine merkwürdige Stelle in Schacks Erinnerungen (Ein halbes Jahrhundert I². S. 232): „In die Zeit, welche meiner Rückkehr nach Frankfurt folgte, fällt ein Ereignis, das einen düstern Schatten über mein späteres Leben gebreitet hat. Es widerstrebt mir völlig, in diesen Lebenserinnerungen von intimen Herzensangelegenheiten zu reden; nur der heiligen Stimme der Dichtkunst habe ich es gegönnt, Einiges davon verlauten zu lassen."

Innere Form erlangt ein Keim im Dichter dann, wenn er sich von dem Boden loslöst, auf welchem er gewachsen ist, wenn er dem Dichter als etwas Selbständiges bewufst wird; so wie der Keim im Mutterleibe dann erst wirklich Existenz erlangt, wenn sich die Mutter seiner bewufst wird: auch früher lag der Keim in ihr, hatte Leben, war befruchtet, aber niemand wufste von ihm. Darum deckt sich so häufig innere Form mit dem Finden eines Stoffes, weil sich der Dichter erst an einem ganz bestimmten Stoffe seines Keimes bewufst wird. Erinnern wir uns, wie Uhlands Gedicht „Nähe" zu Stande kam. Das Erlebnis war Uhlands Besuch im Garten Conzens, die Einsamkeit und Nichteinsamkeit macht Eindruck auf den Dichter, ein Keim

senkt sich, symbolisch befruchtet, in seine Phantasie, aber erst an einem bestimmten Stoff wird er sich dessen bewufst: ein Liebesgedicht entsteht. In HEBBELs Phantasie ruhen zahlreiche Keime von lange her, der Tod seines Söhnchens kommt dazu als letztes furchtbarstes Erlebnis, aber erst, da er für ELISE ein Trost- und Weihnachtsgedicht verfassen will, wird er sich der Keime bewufst, sie erlangen innere Form. Diese Beispiele zeigen am deutlichsten, wie sich auch der Lyriker erst an einem bestimmten Stoffe seiner Keime bewufst werden kann, beim Epiker und Dramatiker ist es ohnehin klar.

Lange können Keime unverarbeitet im Dichter liegen, um dann plötzlich zu Tage zu treten, weil sie nun erst innere Form erlangen: darum sterben auch so viele Keime im Dichter ab, weil sie nicht zu innerer Form gebracht wurden. Wir sehen nun klar, weshalb GOETHE sagt, man dürfe nicht aus der Situation heraus dichten, sondern müsse bereits über sie hinausgekommen sein, und weshalb er doch verlangt, dafs jedes Gedicht erlebt sei. Sobald der Dichter ein Gedicht produzieren kann, ist er thatsächlich nicht mehr in der Situation, sondern hat sich über sie erhoben. Aber selbstverständlich setzt dies Ruhe und Klarheit des Dichters voraus, nicht des Menschen.

HEBBEL ist totkrank, der schwere Kopf ist ganz bewegungslos geworden, so dafs er ihn mit den Händen schieben und heben mufs; der sogenannte Rheumatismus wütet aufs heftigste, sein ganzer Körper leidet; elende Tage wechseln mit schlechten Nächten; die Spaziergänge hatten aufhören müssen; HEBBEL ist zu gänzlicher Unthätigkeit verdammt (KUH, Biographie II. S. 716). Im Juli 1863 entsteht da, wie HEBBEL selbst notiert: „In schweren Leiden“ (Werke VIII. S 412), die herrliche Ballade „Der Bramine“ (VIII. S. 32 ff.). Schon lange vorher finden wir in den Tagebüchern Notizen, welche sich auf dieses Gedicht beziehen können; so lesen wir I. S. 316 am 6. März 1843: „Den Schmerz opfern; höchstes Opfer“ und am 10. Februar 1851 (II. S. 340): „Den Tod nicht blofs erleiden, sondern ihn geniefsen. Abschlufs der Welt.“ Und schon BAMBERG (I. S. XXIII.) zieht folgende Worte vom Februar 1839 (I. S. 150) herbei: „Jede Sehnsucht fühlt, dafs sie Befriedigung verdient, am meisten die Sehnsucht nach Gott. Daraus entspringt unmittelbar die Überzeugung, dafs, wenn der Sehnende nicht Magnet seyn kann, das Ersehnte Magnet werden mufs, dafs, wenn Jener sich nicht zu erheben vermag, dieses sich

zu ihm herablassen mufs. Dies ist das festeste Fundament des Glaubens an Offenbarung."

Brama aber ruft vom Himmel:
Schweb' empor, sonst steig' ich nieder.

Möglich auch, dafs HEBBEL bei seiner ausgedehnten Lektüre vielleicht einmal etwas Einschlägiges las — HOLTZMANNS indische Sagen, an welche man denken könnte, da sie HEBBEL besprach, enthalten nichts. Wie dem sei, man sieht deutlich, dafs bebrütete Keime seit langeher in ihm ruhten, welche nun plötzlich innere Form erlangten. „Wunderlich-eigensinnige Kraft, die sich Jahre lang so tief verbirgt, wie eine zurück getretene Quelle unter der Erde, und die dann, wie diese, plötzlich und oft zur unbequemsten Stunde wieder hervorbricht!" so schliefst HEBBELS Tagebuch im Hinblick auf seinen Demetrius.

Am 11. Januar 1845 jubelt HEBBEL im Tagebuch (II. S. 118 f.) „Den Göttern ein Hahn! Ich bin genesen! Nicht blofs mein Magen beweist mir das, sondern ich habe heute zwei Gedichte gemacht, wovon das eine (Magdtum Nr. 2) sehr schön und meinem Aller-Besten gleich ist. Die Idee ist seit Jahren (seit ich Nr. 1 machte — das geschah in Hamburg am 18. September 1839 —) vor mir geflohen, wie ein Sommerfaden, den der Wind entführt, heute Abend im Café delle belle arti liefs sie sich plötzlich packen, und es ist denn auch zum Lohn für das lange Harren etwas Rechtes geworden. Mir doppelt erfreulich, erstlich, weil ich nun eine innere Last los bin, die mich doch von Zeit zu Zeit immer wieder zu plagen anfing, und dann, weil ich hoffe, dafs diese Schwalbe mir wieder einen Frühling verkündigt!" Halten wir diese Worte mit der Äufserung SCHILLERS an KÖRNER vom 25. Mai 1792 (II. S. 310 f.) zusammen: „Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergiefsung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. Ich bin durch meine Hymne an das Licht . . . . auf diese Bemerkung geführt worden. Ich habe von diesem Gedicht noch keine Idee, aber eine Ahnung, und doch will ich im voraus versprechen, dafs es gelingen wird." Man sieht, die beiden Beobachtungen decken sich und stimmen

völlig zu dem, was wir besprachen. In unsere Terminologie übersetzt, sagen HEBBEL und SCHILLER, der Keim liegt in ihnen, ohne dafs sie sich dessen bewufst sind, noch unfafsbar, form- und gestaltlos; plötzlich werden sie sich seiner bewufst, er hat innere Form erlangt und nun können sie ihn bearbeiten. KÖRNER erwidert auf SCHILLERS eben citierten Brief (II. S. 313 f.): „Der Stoff mag noch so interessant sein, man wird ihn lange mit sich herumtragen, ihn idealisieren (inneres Wachstum), aber vielleicht nie etwas hervorbringen, wenn nicht irgend ein Teil des Ganzen, oder eine Eigenheit der Form gleichsam von selbst gelungen ist.“ So ziemlich sagt er also, was wir erforschten.

GOETHE schreibt von der Achilleis an SCHILLER (9. März 1799 II. S. 150): „Ein grofser Teil des Gedichts, dem es noch an innerer Gestalt fehlte, hat sich bis in seine kleinsten Zweige organisiert.“ Erst sieben Tage später kann er melden, dafs 180 Hexameter des ersten Gesanges entstanden seien. Lange schon hatte GOETHE mit der Idee seines Epos gespielt, die erste greifbare Andeutung finden wir im Briefe vom 23. Dezember 1797, also mehr als ein Jahr vorher; jetzt endlich hat das Werk innere Gestalt gefunden, es hat sich bis in die kleinsten Zweige organisiert. Freilich handelt es sich um ein Epos, nicht um ein lyrisches Gedicht. Dasselbe ist der Fall mit folgender Äufserung GOETHES (4. Februar 1797 I. S. 225): „Ich sende Ihnen einen Gesang eines wunderlichen Gedichtes. . . . . . Es ist eine gewisse anmuthige freie Weltansicht drin und eine hübsche Jugend; aber freilich alles nur Stoff, und wie mich dünkt, keine Spur von einer zusammenfassenden Form. Gesetzt man hätte eine poetische Schule, wo man die Hauptvorteile und Erfordernisse der Dichtkunst, wenigstens dem Verstande eines solchen jungen Mannes klar machen könnte, was glaubten Sie, dafs aus einem solchen Naturell gezogen werden könnte? Jetzt weifs ich ihm keinen Rat zu geben, als dafs er kleinere Sachen machen soll.“ SCHILLER erwidert im nächsten Briefe, GOETHES Urteil bestätige sich ihm: „Es ist das Produkt einer lebhaften und vielbeweglichen Phantasie, aber diese Beweglichkeit geht auch so sehr bis zur Unart, dafs schlechterdings alles schwimmt und davonfliefst, ohne dafs man etwas von bleibender Gestalt darin fassen könnte. Bei diesem durchaus herrschenden Charakter der blofsen gefälligen Mannigfaltigkeit und des anmutigen Spiels würde ich auf einen weiblichen Verfasser gefallen sein, wenn es mir zufällig in die Hände geraten

wäre.[1] Es ist reich an Stoff und scheint doch äufserst wenig Gehalt zu haben. Nun glaube ich aber, dafs das, was ich Gehalt nenne, allein der Form fähig werden kann; was ich hier Stoff nenne, scheint mir schwer oder niemals damit verträglich zu sein.“ SCHILLER wie GOETHE vermissen die Form, aber nicht die äufsere, sondern die innere, welche SCHILLER hier auch Gehalt nennt. Diesen Begriff kennen wir schon aus einem GOETHEschen Aufsatze, doch fafst ihn SCHILLER etwas anders. Wir müssen noch eine Stelle herbeiziehen. GOETHE hat aus Frankfurt über seine Erfahrungen auf der Reise sowie über den Dichter SCHMIDT von Friedberg geschrieben. SCHILLER antwortet am 17. August 1797 (I. S. 289): „Herr SCHMIDT, so wie er jetzt ist, ist freilich nur die entgegengesetzte Karikatur von der Frankfurter empirischen Welt, und so wie diese nicht Zeit hat, in sich hineinzugehen, so kann dieser und seinesgleichen gar nicht aus sich selbst herausgehen. Hier möchte ich sagen, sehen wir Empfindung genug, aber keinen Gegenstand dazu; dort den nackten leeren Gegenstand ohne Empfindung. Und so sind überall nur die Materialien zum Menschen da, wie der Poet ihn braucht, aber sie sind zerstreut und haben sich nicht ergriffen.“ Und SCHILLER sucht sogleich vom Einzelnen zum Allgemeinen zu gelangen, wenn er fortfährt: „Ich möchte wissen, ob diese SCHMIDT, diese RICHTER, diese HÖLDERLINS absolut und unter allen Umständen so subjektivisch, so überspannt, so einseitig geblieben wären, ob es an etwas Primitivem liegt, oder ob nur der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von aufsen und die Opposition der empirischen Welt, in der sie leben, gegen ihren idealischen Hang diese unglückliche Wirkung hervorgebracht hat. Ich bin sehr geneigt, das letztere zu glauben, und wenn gleich ein mächtiges und glückliches Naturell über alles siegt, so däucht mir doch, dafs manches brave Talent auf diese Art verloren geht.“ Innigkeit und ein gewisser Ernst mangelt nicht, wohl aber „Freiheit, Ruhe und Klarheit.“ Und ganz ähnlich urteilt GOETHE am 29. Mai 1799 über die „Schwestern von Lesbos“ (II. S. 160): „Den ersten Gesang des Gedichtes habe ich von unserer Freundin erhalten, gegen den aber leider alle Gravamina die ich Ihnen schon vorerzählt gewaltig gelten. Es fehlt alle epische Retardation, dadurch drängt sich alles auf und über

---

[1] VOLLMER nennt im Register F. JAGEMANN mit dem Epos „Tressan“ (Leipzig 1797?).

einander, und dem Gedichte fehlt, wenn man es durchliest, durchaus Ruhe und Klarheit.“ Und im Juli 1799 braucht GOETHE für dasselbe Epos folgendes Bild (II. S. 183): „Das Werk ist wie eine bronzene Statue, artig gedacht und gut modellirt, wobei aber der Gufs versagt hätte.“ Wir kommen unserer Frage noch näher durch SCHILLERS Worte im Briefe vom 1. März 1795: „Sobald mir einer merken läfst, dafs ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher liegt als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf.“ JACOBIS Kritik der GOETHEschen Elegien hat diesen Ausspruch veranlafst. „Könnte er Ihnen zeigen, dafs die Unsittlichkeit Ihrer Gemälde nicht aus der Natur des Objects fliefst und dafs sich die Art, wie Sie dasselbe behandeln, nur von Ihrem Subjekt herschreibt, so würden Sie allerdings dafür verantwortlich sein, aber nicht deswegen, weil Sie vor dem moralischen, sondern weil Sie vor dem ästhetischen Forum fehlten. Aber ich möchte sehen, wie er das zeigen wollte.“

Wir können nicht zweifeln, überall ist hier von der „inneren Form“ die Rede, wenn auch der Name nicht genannt ist. Freiheit, Ruhe und Klarheit, Notwendigkeit und Wahrheit, das sind ihre Eigenschaften und Erscheinungsformen. IMMERMANN bemerkt einmal in seinen Memorabilien übereinstimmend mit SCHILLER (Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren. HEMPEL XVIII. S. 160), nachdem er von dem stoffartigen Anteil an der Poesie, der das Dichten eigentlich als ein Handeln in Versen auffafst, gesprochen hat, dieser Anteil, „der mehr aus dem Vollen auf das Volle ging, wird so lange immer wieder emportauchen, bis die deutsche Poesie die Form findet, die sie bei ihrem subjektiven Ursprunge noch nicht rein erlangen konnte. Ich meine nicht die äufsere, grammatische Form, für die PLATEN lebte und starb, sondern eine innere, geistige, eine, wie sie mir aus SHAKESPEARE, DANTE, CERVANTES deutlicher entgegentritt als aus GOETHE. Die deutsche Poesie als Kunst will mir als eine zweite Möglichkeit unserer grofsen Litteratur erscheinen.“ IMMERMANN vermifst in Deutschland (a. a. O. S. 159) das Gefühl, welches sich bei den andern Völkern rasch erzeugte, „dafs die Dichtkunst eine Kunst, ein heiteres Spiel, eine Form sei.“ Er beklagt, so dürfen wir aus dem Übrigen schliefsen, dafs man in Deutschland die Dichtwerke nur als Zeugnisse ansehe für die Gesinnungen des Dichters, nicht für seine Kunst. Damit gesteht er ein, das Kunstwerk müsse vom Künstler losgelöst werden. Wir nennen das eben wie er: innere Form. Dasselbe sagt einmal HEBBEL

(Tagebücher II. S. 50 f.). Und HEBBEL ist es auch, welcher über die innere Form vieles Treffende ergründet hat.

Allmählich gelangt er zu immer schärferer Fassung seiner Gedanken. Für ihn ist „Form Gränze und zwar doppelte Gränze, des Teils und des Ganzen, und wiederum sowohl nach innen als nach aufsen. Form entspringt aus der Ausdehnungskraft des Theils, gegenüber der Ausdehnungskraft des Ganzen; sie bezeichnet den Punkt, wo Beide einander neutralisieren" (Tagebücher I. S. 179). „Das Wesen der Form liegt in dem harmonischen Verhältnifs des ausgesprochenen Individuellen zu dem vorausgesezten Allgemeinen" (I. S. 181). Und „Alles Individualisieren führt zur ewigen inneren Form, von der die äufsere nur der Firnifs ist, und nur aus der vollendeten Form geht das Befreiende hervor. Unter Befreiung verstehe ich den Akt, der das Gedicht, das immer in einem subjektiven Bedürfnifs wurzelt und wurzeln mufs, wenn es nicht kalt seyn und lassen soll, gewissermafsen von dieser seiner Nabelschnur ablöst" (I. S. 85). Er drückt es negativ so aus: „Ein gemachtes Gedicht ist auch dasjenige, woran die Empfindung wahr ist, aber nicht die Form"; wir wissen auch warum? Es würde dann einem solchen Gedichte die Notwendigkeit fehlen, wenn sich Empfindung und Form nicht decken. „Die Stunde unserer Begeisterung verschmilzt beides mit einander. Das Gedicht, das der gebildete Geschmack (den ich jedoch lieber den geborenen nennen möchte) sich anders denken kann, als es der Dichter geschaffen hat, taugt Nichts" (I. S. 96). GOETHE freilich bemerkt einmal SCHILLER gegenüber (6. Januar 1798): „Ich habe bei den Gedichten des letzten Musenalmanachs erst wieder recht deutlich gesehen, wie die schätzbarste Theilnahme uns nichts lehren und keine Art von Tadel uns was helfen kann. So lange ein Kunstwerk nicht da ist, hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es dasteht, bleibt Lob und Tadel nur immer subjektiv und mancher, dem man Geschmack nicht absprechen kann, wünscht doch etwas dazu und davon, wodurch vielleicht die ganze Arbeit zerstört würde, so dafs der eigentlich negative Wert der Kritik, welcher immer der wichtigste sein mag, uns auch nicht einmal frommen kann." Aber der Widerstreit ist nur scheinbar, denn GOETHE denkt an Gedichte, wie seinen „Pausias" u. dgl., welche eben innere Form haben und denen gegenüber die Kritik nur ihr Unvermögen beweist. Wir wissen sehr gut, dafs GOETHES Kritik die „Kraniche" von SCHILLER zu

reinerer innerer Form gebracht, also Schiller nicht blofs negativ gefördert hat.

Hebbel erläutert seine Gedanken weiter und wir gelangen auf seinem Wege dahin, wo wir mit Schiller und Goethe bereits eingetroffen sind: „Subjektiv ist Alles, was innerlich fertig werden kann“, wir müssen hinzusetzen, womit der Mensch still in seinem Innern fertig wird; „Objektiv, was hinaus mufs in die Welt. Darum giebt es in einem und demselben Wesen Subjektives und Objektives.“ „Es giebt — so fährt er fort — subjektive Empfindungen,[1] die nur dadurch, dafs sie ausgesprochen und gestaltet werden, zur echten Existenz gelangen. Diese gehören in's Gedicht, denn in ihnen liegt die Nothwendigkeit der Form“ (I. S. 165). Einmal kontrastiert er (I. S. 18 f.) den echten Dichter und den geborenen Schwächling mit einander und meint: „Bis zu einem gewissen Punkt wird der Schwächling den Gesunden gar zu überholen scheinen, eben weil er sich nur das Oberflächliche der Form (es giebt auch eine Tiefe der Form!) aneignen kann, sich über dieses aber gar leicht zum Herrn macht, während der Tüchtige diese so lange verschmäht, bis der Gufs, den sie in sich aufnehmen soll, fertig ist.“ Es ist ganz konsequent, wenn er sagt (I. S. 132): „Form ist Ausdruck der Nothwendigkeit. Beste Definition! Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung“; er drückt es an anderer Stelle (I. S. 167) auch so aus: „Die Form ist der höchste Inhalt“ und meint dann (I. S. 206 f.): „Aus meinem Begriff der Form folgt sehr viel und das Verschiedenste. In Bezug auf die Lyrik: das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. Dramatik: Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren.“ Ein anderes Bild braucht er (I. S. 288): „Es giebt keinen Punkt auf der Erde, der nicht zugleich in den Himmel hinauf und in den Abgrund hinunterführte. Die diametrale Linie nun, die beide Perspektiven verknüpft, ist die Form.“ Wir denken an ein Wort Uhlands, das von den Gestaltungen der Poesie verlangt (Holland S. 45), sie müssten „klar

[1] Bamberg hat diese Stelle nicht verstanden, denn er läfst drucken: „Es giebt nie subjektive Empfindungen“, also das gerade Gegenteil von dem, was Hebbel sagen will. Vielleicht begann Hebbel zu schreiben: „es giebt ein subjektives Empfinden“ oder dgl. und liefs das „ein“ unausgestrichen, so dafs es Bamberg verlesen konnte, was ihm ohnehin ziemlich oft geschah.

und ahnungsvoll zugleich emporsteigen". Aus allen Äufserungen HEBBELS hören wir heraus, dafs ihm die innere Form Ausdruck der Notwendigkeit, der Klarheit (Grenze) ist. Er kennt drei Arten der Darstellung: das ist so, das kann so sein und das mufs so sein, die letztere natürlich ist ihm innere Form. Aber er stimmt noch in anderer Hinsicht mit SCHILLER und GOETHE, wenn er (II. S. 194) sagt: „Was nur dem Meister der Kunst begreiflich ist: die Nothwendigkeit, das Wesentlichste oft ganz beiläufig zu sagen, um den schönen Schein der Freiheit nicht aufzuheben." Also auch für HEBBEL sind Notwendigkeit und Freiheit die Eigenschaften der inneren Form; zur Freiheit aber gehört Ruhe und Klarheit, zur Notwendigkeit: Wahrheit.

IMMERMANN hat innere Form u. a. bei DANTE gefunden; es trifft sich gut, dafs auch HEBBEL über die innere Form DANTES sich geäufsert hat (II. S. 114): „In DANTES *divina comedia* ist das Weltrichteramt, das der Dichter sich anmafsen mufste, um den Zustand der Menschen in Himmel und Hölle schildern zu können, aufserordentlich schön durch den Ausspruch der Beatrice, dafs gerade er es nöthig gehabt habe, die Schrecken der Hölle zu erblicken, um auf dem Wege zum Himmel zu verharren, motiviert, denn nun kehrt Alles sich um, aus einem Stolzen, wenigstens vorzüglich Begünstigten wird ein Schwacher, wenig Begnadigter, nur durch die Fürbitte einer engelreinen Liebe über sein eigenes Verdienst Erhobener, und das ist die Form, die dann natürlich auch dem objektiven Theil des Gedichts zu Gute kommt, indem die Bedeutung der Darstellung mit ihrer Unabhängigkeit vom darstellenden Subjekt nur wächst."

Was aber sagt hier HEBBEL anderes, als dafs die *Divina comedia* Notwendigkeit enthalte, damit aber zugleich auch Freiheit. Gerade das, was sie für das Subjekt notwendig macht, was sie als eine nicht mehr zufällige, sondern durchaus notwendige Äufserung des Subjekts erscheinen läfst, giebt ihr zugleich objektive Freiheit. Subjekt und Objekt sind untrennbar verbunden, das ganz Besondere ist zugleich das Allgemeine und dadurch besitzt das Werk innere Form. „Je individueller ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besonderen auch noch eine allgemeine Bedeutung" (I. S. 85). „Ein Gedicht soll individuell seyn und zugleich allgemein. Ein scheinbarer Widerspruch: wodurch ist er auszugleichen? Durch die poetische Anschauung, deren Resultat das ist, was ich poetische Idee nennen möchte. Das Individuum ist das Fern-

rohr, das die Sachen heran holt" (I. S. 97). „In jedem wahren Gedicht durchdringt sich das Allgemeinste und das Individuellste. Jenes giebt den Gehalt und dieses die Form" (I. S. 217).

Menschen sind wir alle, wir gleichen einander nicht im Äufseren völlig und doch haben wir auch im Äufseren gewisse Ähnlichkeiten mit den Menschen derselben Rasse, das ist die äufsere Form; aber wir haben auch eine innere Form, das ist die Nationalität; unserem Äufsern drückt sie nicht oder nur sehr selten ihren Stempel auf, wohl aber zeigt sie sich in unserer Art zu denken, zu fühlen, aufzufassen und dadurch unterscheidet sich die eine Nationalität von der andern. Wir sind Individuen, aber doch gehören wir einer höheren Einheit an, nicht blofs nach unserem Äufsern, sondern auch nach unserem Innern. Dieses Bild veranschaulicht am besten, was wir beim Gedicht als innere Form anzusehen haben. Freilich lehrt es uns auch, dafs sie nichts Erlernbares ist, sie wird nicht gegeben, sondern gefunden, „sie ist nicht ein Resultat der freien Thätigkeit des Geistes, sondern ein Produkt seiner ursprünglichen Beschaffenheit" (II. S. 201 f.). Aber wir vermögen doch wenigstens das Grundprinzip anzugeben, durch welches der dichterische Keim zu innerer Form gebracht wird.

Aus dem Erlebnisse mufs alles fortbleiben, was zufällig daran ist, festgehalten mufs dagegen werden, was das Wesentliche der poetischen Anschauung ausmacht. Dadurch wird die Hauptforderung der Klarheit erfüllt; jedes Gedicht, das nicht ohne weiteres oder aus sich verständlich ist, kann nicht als echte Lyrik betrachtet werden. Wir dürfen keine Momentaufnahmen, wir sollen ein Bleibendes erhalten. Das Gefühlsleben des Dichters ist immer in Bewegung und Unruhe, es ist ein ewiges Fluten und Wogen, aber wehe dem Poeten, welcher in seinen Gedichten nur ein naturgetreues Abbild dieses Flutens und Wogens giebt; er wird den Schein der Unwahrheit auf sich ziehen; er wird uns vielleicht eine psychologische Analyse, gewifs kein Kunstwerk liefern. Wir werden ein pathologisches Interesse nehmen, an seiner Person nämlich, nicht an seinem Werke. Denn nur die innere Form erhebt den Stoff in die Kreise der Kunst. Die Wirklichkeit mufs zur Wahrheit werden, der einzelne Fall aus seiner Vereinzelung gelöst und in künstlerischer Beleuchtung dargestellt werden; freilich mufs der Künstler aus dem einzelnen Falle so viel Leben beibehalten, dafs kein blutloses Schemen,

sondern ein Individuum mit Fleisch und Blut entsteht. Nur der echte Dichter wird es zur inneren Form bringen. Sie gleicht dem festen Knochengerüste des menschlichen Körpers, das nicht gesehen wird und doch die Schönheit des Leibes bedingt. Ein Gedicht, welches der inneren Form ermangelt, ist ein nichtiges Spiel, hohl und leer, oder es zerfällt, ohne zu wirken. Den Mangel an innerer Form beklagt Grillparzer (Sämmtliche Werke 4. Auflage XIV. S. 139 f.) an Lenaus Gedichten, an denen er „wunderliche Eigenschaften" bemerkt. „Ein unleugbares poetisches Talent, das manchmal sogar ans Bedeutende streift. Der Vers gut gebaut, obwohl er sich selten bis zum Rhythmus erhebt. Der Verlauf der Empfindung oft untadelhaft, nur dafs selten ein Ganzes der Empfindung daraus wird; denn wenn es nun darauf ankommt, die einzelnen Strahlen in einen Brennpunkt zu sammeln, schnappt das Ganze falsch ab, und irgend ein fern Herbeigeholtes oder Wunderliches stempelt, was wir bis dahin für gedacht und empfunden gehalten hatten, zur hohlen Grübelei. Der Ausdruck findet fast immer ein schickliches, selten aber das prägnante Wort."

Ein merkwürdiges Beispiel, wie ein Keim innere Form gewinnt, können wir in Hebbels Tagebüchern beobachten (I. S. 179) aus dem Oktober 1839:

„Der Mensch sucht den Frieden; plötzlich springt dieser ihm entgegen, schliefst ihn in die Arme und — löscht im Grabe sein Leben aus. (Schlecht ausgedrückt.)

„Besser so: Du suchst den Frieden; er hat sich versteckt, aber plötzlich springt er dir, wo du es nicht vermuthest, entgegen und schliefst dich für immer in die Arme.

„Ein Keim ward von dem Fufs zertreten und beklagte sich. Aber der Fufs hatte ihn zugleich mit Erde bedeckt und nun ward er Baum."

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs Hebbel von dem ersten Einfall (Gedankenerlebnis) auf den zweiten kam. Das Suchen des Friedens und sein Finden im Grabe hat plötzlich innere Form erlangt, indem es Hebbel im Bilde des Pflanzenkeims schaut. Dieses Bild begegnet schon im April 1837 (Tagebuch I. S. 60 f.), es kommt Hebbel wieder in den Sinn und giebt für seine noch gestaltlose Idee die innere Form. Das Gedicht (VIII. S. 219) ist eine Weiterbildung dieses poetischen Keimes. Hebbel hat Klarheit und Wahrheit, Freiheit und Notwendigkeit für sein Gedan-

kenerlebnis — gefunden, das ist die innere Form. Wir sehen aber auch, wie erst ein bestimmter Stoff dies ermöglichte.

Die innere Form bewirkt, dafs das Gedicht gerundet, abgeschlossen als Individuum dasteht, ohne deshalb abgerissen, getrennt vom Zusammenhange mit der Welt zu sein. Die innere Form macht das Gedicht zu einem Subjekt und dadurch zugleich objektiv; sie unterscheidet das Gedicht von allen anderen Gedichten und gestaltet es erst als Kunstwerk. Innere Form ist die Notwendigkeit, die Daseinsberechtigung des Gedichtes. Die naive Frage des Kaisers Franz dem Dichter Castelli gegenüber: „Wer hat's Eahna denn g'schafft", ein Gedicht zu machen nämlich, giebt uns einen Wink. Der Dichter mufs produzieren, weil ihn alles zum Gedichte drängt; ein Gedicht aber, das nicht Ausdruck dieser Notwendigkeit ist, wird niemals innere Form haben. Mag der Poet vom Gedankenerlebnis oder vom Gefühlserlebnis, vom direkten oder indirekten Erlebnis angeregt sein, wenn wir nicht den Eindruck empfangen, er habe das Gedicht gestalten müssen, und zwar so gestalten müssen, dann hat es keine innere Form erlangt. Innere Form ist daher beim subjektivsten Dichter keine andere, als beim objektivsten. Die „Hymnen an die Nacht" von Novalis haben innere Form trotz ihrem Hypersubjektivismus, den Gedichten des älteren Schlegel mangelt innere Form, obwohl sie ganz im Objekt aufgehen.

Wenn die Romantiker vom Kunstwerk Ironie verlangen, so schwebt ihnen die Forderung der inneren Form, wenn auch undeutlich vor. Friedrich Schlegel entdeckt Ironie im Wilhelm Meister; damit betont er einseitig die Freiheit des Kunstwerks, welche, wie wir sahen, gleichfalls zur inneren Form gehört. Nicht der Stoff, sondern das Kunstwerk soll unser Interesse wecken, nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung. Ein schiefer Ausdruck für diese richtige Idee ist: Ironie; sie soll dem Darsteller die Freiheit wahren, sie soll den Unterschied zwischen Wahrheit der Darstellung und Wirklichkeit des Dargestellten bezeichnen. Beim Ironiker sind wir nicht gespannt, zu w e l c h e n Resultaten er gelangt, sondern w i e er sie erreicht. Die Forderung der Ironie legt also den Nachdruck auf die Frage Wie? nicht auf die Frage Was? Wir müssen dabei freilich von den Übertreibungen der romantischen Ironie absehen. Ein Platonischer Dialog, eine Lessingische Streitschrift werden immer wieder entzücken, wenn auch alle gewonnenen Resultate längst überholt

sind, denn ihr Zauber liegt nicht im Ziele, sondern im Wege, auf dem sie zum Ziele gelangen. Wer sich freilich mit PLATONS Philosophie beschäftigt oder LESSINGS philologische Ansichten erforschen will, der wird einseitig auf den Inhalt achten müssen, aber der Dichter ist kein Philosoph und kein Philologe, man thut ihm Gewalt an, wenn man ihm wie einem Angeklagten, etwa mit Zuhilfenahme der Interpretationsfolter, seine Überzeugungen abfragt; nicht was er glaubt, sondern wie er es darstellt, hat uns zu beschäftigen. Wie tief durchschaute gerade PLATO das Wesen der Dichtkunst, da er die Dichter aus seinem Staate verbannte. Nicht der Dichter wegen, sondern weil die Masse künstlerische Wirkung in Thaten umsetzen kann. PLATO wufste, dafs es beim Gedichte nicht auf die Überzeugung ankomme, sondern auf die Kunst; mag der Dialog ION von ihm oder von einem seiner Schüler herrühren, wir dürfen wohl dieselben Überzeugungen auch bei ihm voraussetzen. UHLAND hat in seiner Ballade „Des Sängers Fluch" an der Königin und an dem Könige die verschiedene Wirkung der Kunst dargestellt, dort künstlerische Rührung, hier die Eifersucht, welche die künstlerische mit der menschlichen Rührung verwechselt.[1] Die Furcht ähnlicher Verwechselung hat PLATONS Vorgehen bedingt.

Wie FRIEDRICH SCHLEGELS Ironie nur ein unglücklicher Ausdruck für innere Form ist, so enthält auch sein Lyceumsfragment (No. 124. MINOR II. S. 201) etwas Entsprechendes; er findet nämlich „auch im Innern und Ganzen der gröfsten modernen Gedichte: Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen. Dies rundet nicht nur vortrefflich, sondern kann auch höchst tragisch wirken." Er möchte es „den gigantischen oder SHAKESPEAREschen Reim nennen: denn SHAKESPEARE ist Meister darin". Auch dies ist nur ein geniales Ahnen der inneren Form.

Dasselbe können wir bei NOVALIS bemerken, wenn er sagt: „Alles Poetische mufs märchenhaft sein" (vgl. HAYM, Romantische Schule S. 378). „Das echte Märchen mufs zugleich prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolut nothwendige Darstellung sein" und doch soll das Märchen „die Zeit der allgemeinen Anarchie, die Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur" sein. NOVALIS ahnt Freiheit und Notwendigkeit der Darstellung, was wir als innere Form zusammengefafst haben, als das Haupt-

[1] Vgl. meine weiteren Ausführungen in der *Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte* I. S. 503 ff.

erfordernis des Kunstwerkes, nur gelingt es ihm nicht, sich der Einseitigkeit zu enthalten. Er ahnt sehr richtig, dafs die Poesie alles in Poesie verwandeln müsse, allein er übertreibt dies und will nun die ganze Welt nur als Poesie gelten lassen. JEAN PAUL nennt ihn darum „einen Seiten- und Wahlverwandten der poetischen Nihilisten, wenigstens deren Lehenvetter" (HEMPEL 49, 27). NOVALIS möchte sich von den Fesseln des Stoffes freimachen, er möchte durch die Darstellung das Dargestellte vernichten, aber er giefst das Kind mit dem Bad aus, wenn er zur Erleichterung dieses dichterischen Hauptgeschäftes nun den Stoff überhaupt zurückweist und nur das freiste Spiel gelten läfst, ein ungebundenes Phantasieren: das Märchen.

Wer denkt nicht an SCHILLERS Worte in den Briefen über ästhetische Erziehung (X. S. 352): „Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sey, wirkt jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnifs des Meisters, d a s s e r d e n S t o f f d u r c h d i e F o r m v e r t i l g t." SCHILLER selbst hat diese Wendung im Drucke hervorgehoben. Dasselbe hat uns bereits HEBBEL gesagt. Ja SCHILLER spricht es geradezu aus: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber Alles thun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt." Kann es zweifelhaft sein, dafs SCHILLER hiebei immer an die innere Form denkt?

So unsinnig eines der Fragmente von NOVALIS auf den ersten Blick erscheint, so viel richtig Geahntes enthält es: „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume, denken; Gedichte, die blofs wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Grofsen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben. Darum ist die Natur so rein poetisch wie die Stube eines Zauberers, eines Physikers, eine Kinderstube, eine Polter- und Vorrathskammer." Ganz deutlich erkennen wir, dafs dem Stimmungsdichter das Geheimnis der Form vorschwebt, allein er vermag nicht zwischen i n n e r e r und ä u f s e r e r Form zu unterscheiden. Er verlangt eine Poesie, welche nicht durch ihren Stoff, sondern durch ihre Kunst wirkt; aber er will diese Kunst nicht durch

die innere Form erreicht sehen, sondern durch Aufhebung des Stoffes; er vergifst, dafs eine Form ohne Stoff, wie sie ihm vorschwebt, unmöglich sei; in dem GOETHEschen Spruche (No. 123, ECKERMANN III. S. 119): „Alles Lyrische mufs im Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein Bisschen unvernünftig sein“ würde NOVALIS allen Nachdruck auf den zweiten Teil legen. Er will durch seine Poesie: Stimmung wecken und schliefst alles andere von ihr aus. Er läfst nicht den Stoff in der Form aufgehen, sondern ganz verschwinden. Aber, wie gesagt, er ahnt die Bedeutung der inneren Form.

Auch an ihm bewährt sich die Behauptung GOETHES: „Die Form ist ein Geheimniss den Meisten.“

Überaus wichtig und völlig zutreffend ist das, was KÖRNER freilich nur mit Bezug auf SCHILLERS Poesie über die innere Form sagt[1] in dem schönen Briefe vom 19. September 1799 an SCHILLER (II. S. 114 f.); die ganze Stellen darf in unserem Zusammenhang nicht fehlen: „In Deinen früheren Producten war fast blofs Diction und Versbau poetisch, der Stoff hingegen mehr ein Product des Verstandes, als der Phantasie. Etwas Ähnliches findest Du in der ältesten Periode der griechischen Dichtkunst. Auch ist es natürlich, dafs der Sinn für die äufsere poetische Form sich früher entwickelt als der für die innere. Ich nenne innere poetische Form das Product der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters. . . . . Du erkennst den Charakter des Poetisch-gedachten; und dies ist's, glaub' ich, was Du in Deinen Werken vermissest. . . . .

„Zur inneren poetischen Form gehört, däucht mich, erstlich: Erscheinung des Stoffs unter einer bestimmten Gestalt. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Object. Die Phantasie mufs das Product des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird. Aus der Hand der Phantasie empfängt nun der Genius den Stoff seiner Thätigkeit. — der Geist schwebt über dem Chaos und die Schöpfung beginnt: — dies ist das zweite Erfordernis der inneren poetischen Form. . . . . Dein Genius scheint der Phantasie nicht Zeit zu lassen, ihr Geschäft zu vollenden. Deine Empfänglichkeit ist nicht rein genug.

[1] Schon hier findet sich der Ausdruck „Innere Form“ gebraucht, den übrigens bereits ENGEL in die Poetik einführte (XI. S. 533 ff.). Ich erwähne dies ausdrücklich wegen SCHERERS Poetik S. 226 und 296.

„Der Stoff, mit dem die Phantasie den Gedanken überkleiden soll, mufs zuvor aufgefafst sein. Zu dieser Auffassung gehört Reizbarkeit und Ruhe, oder Unbefangenheit. An Reizbarkeit gebricht es Dir schwerlich, aber desto mehr an Ruhe. . . . . Deine Ideale müssen erst eine vollendete Gestalt gewinnen, müssen mit allen ihren Eigenheiten leben, die Deiner Phantasie vorschweben, alles Abstracte mufs in individuellen Formen erscheinen — dann erst ist's Zeit, an die Anordnung des Ganzen zu denken . . . . . ergieb Dich dem ruhigen Genufs des Schönen aller Art. Lafs Deine Phantasie ungestört Schätze sammeln — und es wird sich ein Vorrath anhäufen, der Deine Forderungen gewifs befriedrigt."

Diese Stelle bestätigt alles, was sich aus der bisherigen Betrachtung ergeben hat. Aber mit der inneren Form ist noch nicht alles erreicht.

---

9. Innerer Abschlufs.

Poeta laureatus:
Es sei die Form ein Goldgefäfs,
In das man goldnen Inhalt giefst!

Ein Anderer:
Die Form ist nichts, als der Contur,
Der den lebend'gen Leib beschliefst.

Theodor Storm.

Hat der Keim innere Form erlangt, so ist freilich das Gedicht noch immer nicht vorhanden, aber es ist reif, geboren zu werden; es bedarf noch eines letzten: es mufs nun abgeschlossen werden. Nach SCHILLERS Brief vom 27. März 1801 (II. S. 278) „fängt auch der Dichter nur mit dem Bewufstlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewufstsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewufstlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen." Diese Worte SCHILLERS, welche GOETHE den 6. April desselben Jahres bestätigt und erweitert, fassen noch einmal zusammen, was wir bisher über die Entstehung

eines Gedichtes erforscht haben. Die dunkle, aber mächtige Totalidee haben wir Keim genannt; der Dichter ist sich seiner bewufst geworden, und dadurch war die Möglichkeit der inneren Form gegeben. Nun mufs aber dieser Keim in die Erscheinung treten; es mufs zweierlei geschehen: erstens es müssen sich für die Gefühle, Gedanken etc., kurz für den Keim die richtigen Worte finden, und zweitens es mufs für die Worte eine metrische Form erlangt werden. Das alles wird sich noch im Innern des Dichters einstellen oder, anders ausgedrückt, ein Moment des inneren Wachstums sein. Der innere Abschlufs macht den Keim nun erst zum wirklichen dichterischen Individuum: zum Gedicht.

„Darstellen ist im Gebiete des Geistes vom Wort abhängig,“ daran ist nicht zu zweifeln, und so erscheint HEBBELS Paradoxon nicht ohne Berechtigung (I. S. 209): „Das Wort finden heifst also, die Dinge selbst finden!“ ganz gewifs für die Poesie. Es liegt ein geheimnisvoller Zauber im Wort. Neben der Bezeichnung des Begriffes ruft es auch einen musikalischen Eindruck hervor, es klingt, und so begegnet sich Geistiges und Sinnliches, Inhalt und Form schon im Worte selbst. Darum hat HEBBEL recht zu sagen: „Das erste Stadium der Form ist das Wort, in dem der Gedanke sich verkörpern mufs, um nun selbst zu werden“ (II. S. 90). Und LENAU fafst seine gleiche Meinung in folgende Verse (I. S. 247 „Form“):

Ist die Form auch festgeschlossen,
Immer noch ist's kein Gedicht,
Wenn um den Gedanken nicht
Stetig sich das Wort gegossen.

Werfen noch die Worte Falten,
Kein lebend'ger Leib, nur Kleid,
Was sie wecken, Lust und Leid,
Wird im Hörer bald erkalten.

Hört den losen Kern er klappern
Wie Thoneisenklapperstein,
Mag das Wort[1] *gemeistert sein,*
Ist es doch nur dürres Plappern.

Der echte Dichter wird sich nicht zum Dichten setzen, wie zum Briefschreiben, in seiner Tagesordnung heifst es nicht: so und so lange Dichten. Die „dunkle Totalidee“ mufs bereits innere Form erlangt haben, dem Dichter, so sagt uns ja SCHILLER selbst, schwebt das Musikalische eines Gedichtes vor; HEBBEL kündigte sich das Gedicht immer mit einer Melodie an, seltsame Summtöne vernahm EMIL KUH, wenn er zufälligerweise hinter dem dichtenden HEBBEL

[1] Man würde vermuten: „die Form“.

herging (Biographie II. S. 655). Das ist die werdende äufsere Form, das Metrum, und bei der Lyrik stellt sich dann auch das Wort ein. Im Innern ist das Gedicht eigentlich fertig, oft gleicht das Aufschreiben der Verse nur einem Abschreiben. Goethe z. B. wird immer im Innern fertig, hält das Gedicht dann flüchtig fest, um es schliefslich zu diktieren; in der 5. römischen Elegie gesteht er, dafs er im Arme der Liebe dichtete. Beim Spazierengehen dichtet Hebbel; während er Veilchen pflückt, gestalten sich ihm 100 bis 200 Hexameter seines Epos „Mutter und Kind“, die er dann zu Hause nur aufschreibt.

Damit beginnt aber schon die Geburt. „Wer doch den wunderbaren Zeugungs- und Ernährungsprozefs des Geistes darstellen könnte! Eine Idee erwacht, ein Wort kommt ihr entgegen und schliefst sie ein, beide bedingen und beschränken sich gegenseitig. Die Idee ist das frische Leben des Einzelnen, das Wort das abgezogene Leben der Gesamtheit, das feinste Sublimat von beiden verfliegt aber, indem sie sich berühren, schlägt in den Geist zurück und dient ihm als Speise (I. S. 215); dieses Rätsel beschäftigte Hebbel oft genug. Es ist auch nicht möglich, die Gesetze zu erkennen, welche die Wortwahl des Dichters bedingen. In den meisten Fällen wird sie auch nur unbewufst getroffen; frei verfügt der Dichter über die reichen Schätze seiner Sprache, das treffendste Wort fliegt ihm zu, oder wenn ihm keines das auszudrücken scheint, was ihn erfüllt, dann bildet er, dem Geiste der Sprache gemäfs, ein neues. Schon in der Forderung, das Wort müsse dem musikalischen Wohlklang dienen, ist ausgesprochen, dafs der Dichter nicht das nächstbeste, sondern das treffendste, nicht das geläufigste, sondern das seltene Wort wählen werde; das viel gebrauchte, jedem zuerst in den Sinn fallende wird des musikalischen Reizes ganz entbehren. Der Wortschatz des Dichters wird gröfser sein als jener der gewöhnlichen prosaischen Rede. Je sinnlicher ein Wort, eine Wendung, desto lieber wird es ihm sein. Da er nicht auf Schärfe, Genauigkeit des Inhalts aus ist, sondern auf die schöne Form, so wird er geneigt sein, den indirekten Ausdruck für den direkten, das Bild für den Terminus technicus, die Umschreibung statt des Namens, die Anspielung statt des prosaisch Zutreffenden zu wählen. Dadurch wird die Sprache des Dichters gehoben erscheinen, gesteigert, ungewöhnlich. Klopstock hat im 26. Stück des Nordischen Aufsehers (1759) „Von der Sprache der Poesie“ gehandelt und

einige der wichtigsten Unterschiede zwischen der Prosa und der Poesie aufgedeckt. Wir sehen diese Steigerung an folgendem Beispiel HEBBELS (I. S. 316):

„König (in der Schlacht zu einem Ritter): Du hast noch einen weifsen Schild: thu' jetzt oder leide: Eins oder das Andere wird Dein Wappen!

„Das ist der Gedanke, ein poetischer Gedanke würde so lauten: Dein Schild ist weifs, nimm dein Schwert und haue aus einem Feind Dein Wappen zurecht oder — lafs dich selbst von einem Feind zum Wappen zurecht hauen!"

Hier ist noch nicht die metrische Form wirksam, so dafs man die Veränderungen dem andern Tonfalle zuschreiben könnte, sondern HEBBEL sagt uns in diesem Beispiele, dafs zwischen prosaischer und poetischer Rede ein Wesens- oder wenigstens ein Gradunterschied bestehe: nicht viel anderes ist geschehen, als dafs die Worte des Königs in der poetischen Fassung sinnlichere Vorstellungen wecken, unserer Anschauung nachhelfen, dadurch aber auch Wärme zeigen. Die prosaische Wendung ist klar, verstandesmäfsig, die poetische durchsichtig, gefühlvoller, weil sie menschlichen Anteil verrät. Die korrigierende Wiederholung ist poetischer als die strengere Entgegensetzung; das macht den Ausdruck wärmer. Das Vorgesetzte wird in Handlung verwandelt, wodurch der Ausdruck sinnlicher erscheint. Das Beispiel ist zu klein, um ganz scharf die Unterschiede zwischen der Prosa und Poesie, was die Wortwahl betrifft, darzulegen, aber es ist deshalb charakteristisch, weil uns ein Dichter auf diesen wichtigen Unterschied hinweist, und weil die äufsere Form, das Metrum, noch fehlt.

In den Entwürfen aus SCHILLERS Nachlafs, welche GOEDEKE (XI. S. 405 ff.) zuerst veröffentlichte, können wir dieselben Bemerkungen machen. Aus den Worten:

Knieet vor einem fremden Götzen

wird stärker handelnd und darum sinnlicher:

Der sich beugt vor fremden Götzen,

auch der Plural ist poetischer als der Singular, weil er der Phantasie gröfseren Spielraum läfst, das Unbestimmte poetischer als das Bestimmte. Die Prosa sagt: „Jedes Volk hat seinen Tag

in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Ärnte der ganzen Zeit": die Poesie macht daraus:

Jedem Volk der Erde glänzt
Einst sein Tag in der Geschichte,
Wo es strahlt im höchsten Lichte
Und mit hohem Ruhm sich kränzt,
Doch des Deutschen Tag wird scheinen,
Wenn der Zeiten Kreis sich füllt.
Wenn die Scha [1] *sich vereinen*
In der Menschheit schönes Bild.

Nicht das Metrum hat die Veränderungen bedingt, sondern die Forderung der poetischen Wortwahl. „Jedes Volk hat seinen Tag" ist verstandesmäfsig, „Jedem Volk glänzt einst sein Tag" ist sinnlich, weil personifizierend, daher poetisch; wie mit blühendem Leben umkleidet sich das Gerippe der Prosa durch die füllegebenden zwei Verse:

Wo es strahlt im höchsten Lichte
Und mit hohem Ruhm sich kränzt.

Wie anschaulich ist nun der „Tag" geworden, unsere Phantasie wird zur Mitthätigkeit gezwungen, weil eine Anschauung in uns erregt wird.

Wenn Schiller aus „Nie zu Hause seyn"; „Nie heimisch seyn" macht, so ist dies poetischer, weil die Konstruktion mit der Präposition logich strenger, verstandesmäfsiger, das Adjektiv sinnlicher ist.

„Der Witz hat nichts gemein mit dem Schönen", so lautet die Prosa:

Denn der Witz hat mit dem Schönen,
Mit dem Hohen nichts gemein!

sagt die Poesie; die erweiternde Wiederholung giebt Fülle, die Inversion ist poetischer, weil sie das Moment der Spannung erzeugt.

Nach diesen Andeutungen erscheint Hebbels Ausspruch, das erste Stadium der Form sei das Wort, in seiner ganzen Tiefe. Alle Zeiten haben empfunden, dafs sich die Poesie von der Prosa schon durch die Wortwahl abheben müsse, sogar bei Naturvölkern zeichnet sich, wie Waitz-Gerland belegen, die Poesie durch Wörter aus, welche sonst nicht gebraucht werden. Manche Perioden, man denke an die Zeit der Precieusen, an die Zeit des Schwulstes,

[1] Diese Lücke wohl zu „Schätze" zu ergänzen.

suchten durch möglichste Häufung das Ziel zu erreichen, sie übertrieben den richtigen Grundsatz und verfielen in Spielerei und Tändelei. Aber alle Zeiten haben eine poetische Sprache geschaffen, welche etwas vom *Slang* an sich hat. UHLAND sagt im Stylisticum (HOLLAND S. 89): „In einem langen und vielfältigen poetischen Betrieb hat sich uns allmählich ein beträchtlicher Vorrat dichterischer Bilder und Redeweisen angehäuft, der jedem neu hinzutretenden Gesanglustigen immer wieder zu Gebote steht. Durch die fortwährende Anwendung aber sind diese Bilder und Redeweisen so geläufig geworden, dafs Verfasser und Leser bei ihnen wenig mehr an die eigentliche und ursprüngliche Bedeutung zu denken pflegen. Ja, man hat sich gewöhnt, nach Art dieser gangbaren Ausdrücke auch andre von ähnlichem Klange neu zu bilden, über die man sich eben so wenig eine bestimmtere Rechenschaft giebt. Daher kommt es denn, dafs in manchen Gedichten Wortbildungen vorkommen, die sich auf keinen Wortsinn zurückführen lassen, oder Bilder, welche zu keiner Vorstellung gebracht werden können oder sich unter einander aufheben, eben weil sie gar nicht aus eigener Anschauung hervorgegangen sind . . . .“ Hier hat UHLAND alle Forderungen an die Wortwahl negativ ausgesprochen, er fährt dann positiv fort: „Jedes Bild, und am meisten das schon viel gebrauchte, mufs immer wieder frisch aus der Natur, oder aus dem klaren Schauen der Einbildungskraft entnommen sein, wenn es nicht Gefahr laufen soll, zur blofsen Phrase zu werden. Die Rose ist ein immer wiederkehrendes, ja unentbehrliches Bild des Jugendreizes, aber nur Derjenige wird sich dieses Bildes wahrhaft poetisch bedienen, dem wirklich eine Rose mit ihrem zarten Glanz und ihrem süfsen Dufte vor dem Sinne blüht.“ Er drückt dies auch so aus (S. 29): „Je mehr in unsrer Zeit eine poetische Sprache sich fast selbständig ausgebildet hat, um so mehr ist, wie ich glaube, danach zu fragen, ob das einzelne Bild auch wirklich innerlich angeschaut sei, woraus allein dem Ausdruck das rechte Leben erwächst,“ und er scherzt einmal (S. 102), das artige Vergifsmeinnicht sei vielleicht darum geruchlos, weil die Poeten zu viel damit gespielt haben.

Es ist ein Hauptkennzeichen der konventionellen Lyrik, dafs sie mit solchen bereit und fertig vorliegenden Ausdrücken, Bildern und Wendungen schaltet, ohne sie neuzuschaffen oder umzubilden. Besonders die rhetorisch gefärbte Sprache wird leicht der karikierenden Nachahmung verfallen, darum hören wir eher

Schillerische Klänge, hörten früher Klopstockische, als Goethesche, darum wurde Heines Art in ihrer Annäherung an die Prosarede von der einen Seite, ihrer übertreibenden Rhetorik von der anderen, so vielfach nachgebildet; darum bewegt sich unsere „Butzenscheibenlyrik" in der kneipfrohen Alltäglichkeit und gesuchten Hausbackenheit Scheffels. Der echte Dichter wird auch dem Altbekannten etwas Neues abgewinnen, wird auch dem Gewöhnlichen einen ungeahnten Adel verleihen, in seinen Händen verwandelt sich alles in Gold. Wie frisch und glänzend erscheinen die bekannten Vorstellungen und Wendungen der Anakreontik in Goethes Jugendpoesie, er taucht auch das Gewohnteste in den Jungbrunnen seiner frischquellenden Individualität und verklärt das Bekannteste.

Aber auch dem echten Dichter verleihen die Götter diese Gabe nicht im Schlafe, auch er wird nur durch Übung zum Meister; auch das Genie kann sich, um mit Goethe zu reden (an Schiller, II. S. 280), durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, dafs es endlich musterhafte Werke hervorbringt. Auch beim echten Dichter kann es vorkommen, dafs sich die Worte nicht sogleich oder nur zum Teile fügen, er sucht, wie Geibel sagt (Litzmann, S. 245), nach dem besten Worte, weshalb er das erste beste, das sich gerade seinem Reime bequemt, verschmäht. Es kann vorkommen, dafs der innere Abschlufs nur zur Hälfte gelingt, während das übrige noch ungestaltet bleibt.

Wir lesen in Hebbels Tagebüchern (II. S. 160): „Was ein Dichter vermag in diesen barbarischen Zeiten? Dafs er selbst rein bleibt! Aber es ist doch ein zu negativer Lebenszweck, sich vor der Kräze zu bewahren." Das ist ein halbfertiges Epigramm: der Hexameter ist gelungen, das Weitere noch nicht, aber wir sehen, es fehlt nicht blofs die metrische Form, es fehlt das Wort, denn „die Kräze" hätte Hebbel niemals in einem Gedichte sagen können, die ekelhafte prosaische Vorstellung hätte zuerst in Poesie aufgelöst werden müssen; das gelang ihm noch nicht. Es gilt von diesem Falle seine Erkenntnis, das Wort finden heifse die Dinge selbst finden. Hebbel scheint auch den inneren Abschlufs nicht mehr erreicht zu haben, weil das Gedicht liegen blieb. Wie leicht hätten sich die Worte zum Pentameter gefügt, wenn er nur das nächste beste Wort hätte wählen wollen.

Etwas anders liegt der Fall in den Tagebüchern. (II. S. 384): „Die Geliebte küssen, wenn sie gezürnt und noch halb lacht, halb weint

„heifst Kirschen pflücken, wenn's geregnet hat."

Der Vergleich ist gelungen, das Verglichene hat sich noch nicht gefügt; dieses Motiv steht noch auf einem prosaischen und einem poetischen Beine, so recht zum Zeichen, dafs sich der innere Abschlufs nicht ganz einstellen wollte. Die Stelle wurde zwischen dem 20. März und dem 3. Juli 1854 aufgezeichnet. In dem erst aus dem Nachlasse veröffentlichten Gedichte „Lustig tritt ein schöner Knabe . . . . ." (VIII. S. 33 ff. vom 6. September 1863) begegnet uns dann die Strophe:

Doch sie selbst ist auch ein Engel,
Dem man seinen Kufs nicht raubt,
Wie man Kirschen rupft vom Stengel
Und Johannisbeeren klaubt.

Wieder ein Beweis, wie lang im Dichter ein Keim ruhen kann.

Viele solche halbfertige Gedichte pflegen in den Briefen der Dichter zu stehen, besonders in den Liebesbriefen. Wie leicht hätte KERNER aus den schon rhythmisch klingenden Worten seines Briefes an RICKELE (NIETHAMMER S. 5) ein Gedicht machen können: „Doch ach, was fühlt dieses Herz? ist es Leiden, ist es Liebe?

Ob Liebe Leiden sei,
Ob Leiden Liebe sei,
Weifs ich zu sagen nicht,
Aber ich klage nicht,
Lieblich das Leiden ist,
Wenn Leiden Liebe ist.

Aber KERNER setzt die Verse nicht ab, sondern schreibt Prosa, vielleicht waren ihm die Worte noch zu gesucht, noch nicht einfach genug. Tags darauf, nachdem GEIBEL von seiner ADA das Jawort erhalten, mufs er nach Berlin reisen, von wo er im ersten Briefe schreibt (LITZMANN S. 111): „Die Erinnerung jenes märchenhaften Abends, das selige Bewufstsein Deiner hingebenden Liebe läfst mich keinen Augenblick los; wie Du geweint und gelacht, gesprochen und geküfst, tausendmal wiederhol' ich's mir und werde nimmer damit fertig. In all die bunten Dinge, die der Tag hier bietet, webt sich's mir, wie ein freundlicher Sonnenschein hinein, und was mir nahe tritt, mufs ich auf das Eine beziehen. Meine Freunde meinen, sie hätten mich nie so zerstreut gesehen — aber ich bin in Dir gesammelt, Du liebes Leben . . . . ." Da haben wir Zug für Zug das Tagebuchblatt aus dem Cyklus „Ada" (III. S. 114):

Weil mein Mund den klugen Leuten
Oft nur halbe Antwort stammelt,
Heifsen sie mich den Zerstreuten,
Doch ich bin in dir gesammelt.

Lafs an Babels Thurm sie bauen!
Aber mich soll eins nur freuen,
Fromm in innerlichem Schauen
Mir dein Bildnifs zu erneuen.

Und so leb' ich Stund' um Stunde
Einsam mitten im Getriebe,
Still durchsonnt im Herzensgrunde
Vom Bewufstsein deiner Liebe.

Der Keim ist in Worte gefafst, in schöne Prosaworte, trotzdem ist das Gedicht noch unfertig, Wortwahl und äufsere Form kommen erst noch hinzu; es fehlt der Briefstelle zum Gedicht noch innerer Abschlufs.

Wir können die Beobachtung machen, dafs die Gefühlserlebnisse meist in einfacheren Worten ausgesprochen werden, als die Gedankenerlebnisse. Beim Gefühlserlebnis ist das ganze Gemüt des Dichters in Schwingung versetzt, es ringt nach Ausdruck, er hat Mühe, die Fülle seines Gefühls zu bändigen und in Worte zu zwingen. Beim Gedankenerlebnis wirkt ein logischer Gedankenprozefs phantasieerregend, der Dichter wird streben müssen, den festen Kern seines Gedichtkeimes zu verhüllen, mit Wortpoesie zu umkleiden, weil der Gedanke sich nicht leicht selbst ganz in Poesie auflösen läfst; beim Gedankenerlebnis wird daher häufig die Wortwahl geradezu die poetische Wirkung erzeugen. Das überströmende Gefühl der Zehntausend begnügt sich mit dem entzückten Worte *θάλαττα; θάλαττα,* in diesem einen Worte fafst sich alle Qual und alle Wonne zusammen, wie im erlösenden Schrei; ein furchtbares Geschick und eine hinreifsende Freude können sich nicht in vielen Worten ergehen.

Es schweigt die höchste Freude
Wie der tiefste Schmerz.

Das eine Wort ist eine so vollauf genügende Äufserung des Gefühls, dafs weiter nichts nötig ist. Dieser Freudenschrei ist die einfachste, notwendigste Gefühlsentladung. Freilich kann sich der Dichter mit dem einen Worte nicht begnügen, aber er wird seiner Ergriffenheit in einfachen Worten Ausdruck leihen. Selbst Heine hat für sein Gefühl einfachere Worte gewählt in seinem „Meergrufs“ (I. S. 179 ff.):

Thalatta! Thalatta!
Sei mir gegrüfst, du ewiges Meer!

Und immer wieder fafst er in diesen Ruf sein Gefühl zusammen, wenn er seiner Gedanken los wird. Wie ganz anders dagegen Anastasius Grün; beim Anblick des Meeres wird nicht sein Gefühl mächtig erregt, sondern er überlegt, was er fühlen soll, ob Freude, ob Schmerz; diesen Gedankenprozefs stellt er nun dar und sucht die leidige Prosa durch eine Fülle von poetischen Wendungen zu verdecken. Sein Gedicht „Begrüfsung des Meeres" eröffnet den Cyklus „Erinnerungen an Adria. 1829" (Gedichte 14. Auflage, S. 55 ff.):

Unermefslich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsschwer,
Liegst du vor mir ausgebreitet,
Altes, heil'ges, ew'ges Meer!

Nun beginnt der Gedankenprozefs:

Soll ich dich mit Thränen grüfsen,
Wie die Wehmuth sie vergiefst,
Wenn sie trauernd auf dem Friedhof
Manch ein theures Grab begrüfst?

Die beiden folgenden Strophen führen an, was hiefür spricht:

Denn ein grofser, stiller Friedhof,
Eine weite Gruft bist du,
Manches Leben, manche Hoffnung
Deckst du kalt und fühllos zu;

Keinen Grabstein wahrst du ihnen,
Nicht ein Kreuzlein, schlicht und schmal,
Nur am Strande wandelt weinend
Manch ein lebend Trauermal. —

Jetzt wendet er sich der zweiten Möglichkeit zu:

Soll ich dich mit Jubel grüfsen,
Jubel, wie ihn Freude zollt,
Wenn ein weiter, reicher Garten
Ihrem Blick sich aufgerollt?

Wieder führt er an, was dafür spricht:

Denn ein unermefsner Garten,
Eine reiche Flur bist du,
Edle Keime deckt und Schätze
Dein krystallner Busen zu.

Wie des Gartens üpp'ge Wiesen
Ist dein Plan auch glatt und grün,
Perlen und Korallenhaine
Sind die Blumen, die dir blühn.

Wie im Garten stille Wandler
Ziehn die Schiffe durch das Meer,
Schätze fordernd, Schätze bringend,
Grüfsend, hoffend, hin und her. —

Wir erwarten nach diesem Pro und Contra die Conclusio; sie erfolgt auch, aber erst nach einer überraschenden Ausbiegung:

Sollen Thränen, soll mein Jubel
Dich begrüfsen, Ozean?
Nicht'ger Zweifel, eitle Frage,
Da ich doch nicht wählen kann!

Auch dies begründet er:

Da doch auch der höchste Jubel
Mir vom Aug' als Thräne rollt,
So wie Abendschein und Frühroth
Stets nur Thau den Blumen zollt.

Zu dem Herrn empor mit Thränen
War mein Aug' im Dom gewandt;
Und mit Thränen grüfst' ich wieder
Jüngst mein schönes Vaterland;

Weinend öffnet' ich die Arme,
Als ich der Geliebten nah;
Weinend kniet' ich auf den Höhen,
Wo ich dich zuerst ersah.

Das ist reine Prosa, eine Begründung der gemischten Empfindung, sogar in der Form des Beweises. Der Anblick des Meeres, das ist sein äufseres Erlebnis, wirkt nicht durch das Gefühl auf seine Phantasie, sondern durch den Verstand, den Gedanken; er fühlt nicht, sondern überlegt erst, was er fühlen soll.[1] MELCHIOR MEYR (Gedichte S. 329) hat einmal über einen Dichter gespottet, der so vorgeht:

Du thust, o Freund, in deinem Liede zierlich dar,
Dafs du gar wohl Ursache hättest froh zu sein.
Das mein' ich auch und eben darum wundr' ich mich,
Dafs du nicht lieber gleich es bist und fröhlich singst
Und uns dadurch auch Frohsinn giefsest ins Gemüth.
Denn so gewährt uns dein Gesang noch nichts, da ja
Dir selbst erst, wenn du klug bist, etwas werden soll.

GRÜN ist noch nicht einmal so weit, wie dieser Dichter, sondern fragt erst, ob er froh oder traurig sein soll. Er motiviert, was sich für die einzelnen Gefühle vorbringen läfst und kommt zu dem Resultat, das Gefühl müfse notwendig zusammengesetzt sein. Wir müssen das Gedicht in dieser Hinsicht als Prosa bezeichnen, und doch kann man nicht leugnen, dafs es eine poetische Wirkung erzeugt, wissen wir doch, welcher Beliebtheit sich gerade dieses Gedicht erfreut. Wie ist dies möglich? Wie läfst

[1] Übrigens mangelt dem Gedicht innere Form: im Eingang fragt der Dichter, „Soll ich dich mit Thränen grüfsen“, weiter dann „Soll ich dich mit Jubel grüfsen“ und zum Schlusse sagt er: „Weinend kniet' ich auf den Höhen. Wo ich dich zuerst ersah“, darnach hat er es also mit Thränen gegrüfst, das Gedicht gleicht demnach nicht, wie SCHILLER sagen würde, der Schlange, die sich in den Schwanz beifst. Man sieht, wie leicht den Dichter prosaische Logik im Stich läfst!

sich ein solcher Widerspruch erklären? Der Zauber liegt — im Ausdruck. Das Gedicht nimmt uns gefangen durch den mächtig einsetzenden Accord der ersten Strophe, welcher uns sogleich in eine gehobene Stimmung hineinreifst; ich kann die acht Adjectiva zu dem unscheinbaren Wörtchen „Meer" durchaus nicht wie Gottschall (Poetik 1858. S. 143) „fehlerhaft und schwülstig" finden, sondern majestätisch und machtvoll. Das Gedicht hält uns in Spannung, weil wir begierig sind, wie der angeschlagene Konflikt sich lösen wird, und der Schlufs versetzt uns abermals in ahnende Stimmung. Alles das ist erreicht durch die Wortwahl. Hebbel ist völlig im Recht, wenn er Grün „Poesie des Ausdrucks" nachrühmt (I. S. 92); freilich greift das Gedicht dadurch über die Poesie hinüber in das Gebiet der Rhetorik.

Auch dem Stimmungsdichter wird die Wortwahl der wichtigste Teil des dichterischen „Geschäfts" sein, dies ist Schillers gewöhnlicher Ausdruck für sein Dichten. Der Stimmungsdichter wird sich bemühen, uns in dieselbe Stimmung zu zwingen, die ihn erfüllt; er erstrebt eine musikalische Wirkung, weshalb er dem musikalischen Teil der Poesie die gröfste Aufmerksamkeit schenken mufs. Sehr häufig werden bei ihm die rein musikalischen Wörter sein, denen man mit einer Prosaumschreibung nicht gerecht zu werden vermag. Wer wollte das Tiecksche Wort „Waldeinsamkeit" in Prosa auflösen? es ist an und für sich schon Poesie, Poesie des Ausdrucks. Dasselbe gilt vom witzigen Dichter, ja bei ihm ist die Wortwahl häufig das einzige Mittel; man denke, wie glücklich Heine gerade darin ist, wie sorgfältig er nach dem treffendsten, bezeichnendsten Ausdruck strebt, nicht ermüdend im Bessern und Feilen.

Während der witzige Dichter nach treffendem Ausdruck ringen wird, mufs das poetisch magere Gedankenerlebnis Fülle des Ausdrucks erhalten; der musikalische Stimmungsdichter dagegen wird den Wortklang bevorzugen und nur der symbolische wird scheinbar kunstlos einfach erscheinen, weil er anschaulich ist. Wie schlicht fügen sich die Worte zu „Wanderers Nachtlied" (I. S. 98):

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süfser Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Nichts entfernt sich von der Rede der Prosa, kein Wort erhebt sich über das gewöhnliche, kaum ein Adjectivum ist gewählt, die Wortfolge nur einmal bedeutsam geändert, und doch ist alles Musik in diesen herrlichen hinreifsenden Versen. Die höchste Kunst verwandelt auch das Bekannteste plötzlich in Poesie. Oder Uhlands „Frühlingsglaube“:

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht bang!
Nun mufs sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
Man weifs nicht, was noch werden mag,
Das Blühen will nicht enden,
Es blüht das fernste, tiefste Thal;
Nun, armes Herze, vergifs der Qual!
Nun mufs sich alles, alles wenden.

Das ist keine Poesie des Ausdrucks und doch Ausdruck der Poesie; die entzückendste Schlichtheit ohne Prunk und Pracht, aber wie sinnlich, wie durchaus gefühlt und geschaut! Das ist Poesie, ungesucht und notwendig; da läfst sich auch nicht an einer Silbe rütteln, nicht ein Vokal ändern! Die Poesie liegt wie bei dem „Nachtlied“ nicht in Einzelheiten, sondern in der Harmonie des Ganzen. Der symbolische Keim fand die Worte, welche sich ihm fest, wie die Haut, anschliefsen; solche Gedichte sind selten, denn alle Umstände müssen in einander greifen, um sie zu zeitigen.

Goethe hat Schiller Nachricht gegeben, dafs er seine Gedichte prosodisch verbessere, Schiller antwortet nun am 9. August 1799 (II. S. 190): „Es hat mit der Reinheit des Silbenmafses die eigene Bewandtnifs, dafs sie zu einer sinnlichen Darstellung der inneren Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Licenz gegen das Silbenmafs eine gewisse Willkürlichkeit fühlbar macht. Aus diesem Gesichtspunkt ist sie ein grofses Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen.“ Ähnlich sprach er sich zu Körner über die Unterschiede der prosaischen und der versifizierten Iphigenie von Goethe aus (I. S. 125 f.). Und als Schiller daran ging, den prosaischen Wallenstein in Verse zu giefsen, erklärte er (24. November 1797 I. S. 328): „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äufsere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren

blofs gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mufste ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben mufs, in Versen, wenigstens anfänglich, concipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird."

Von Schiller wird in diesen zwei Stellen ausdrücklich auch die äufsere, metrische Form als ein wichtiges Moment des Gedichtes anerkannt. Er sieht keinen Zufall in der Wahl des Metrums, sondern den Ausdruck einer inneren Notwendigkeit. Den Dichter leitet dabei sein durch den Kunstverstand überwachtes Gefühl. Es klingt und singt eine Musik in ihm, welche ihm hilft, das Richtige zu treffen. Wir finden dies bestätigt, denn die Form wirkt auf den Inhalt des Gedichtes zurück. Dasselbe Motiv, in Terzinen, im Sonett, in der Stanze behandelt, würde jedesmal verschieden erscheinen. Was sich in vierzeiligen Strophen behandeln läfst, fügt sich nicht z. B. ins elegische Mafs. Oft wird dem Dichter kein vorhandenes Versmafs entsprechen, darum schafft er sich eine ganz neue Form. Den starrsten Ausdruck erhielt das Gesetz, dafs sich Inhalt und Form decken müssen, in der handwerksmäfsigen Praxis der Meistersänger; da verlangte man neue Weisen, verfolgte den *doenediep* und achtete jede Form eines besonderen Namens wert. Beyer hat in seiner Poetik für unsere Zeit, nicht ohne komisch zu werden, dasselbe durchgeführt.

Freilich kann es vorkommen, dafs die Dichter nicht notwendig auf eine bestimmte Form geführt werden, dafs sie nach der zutreffendsten suchen; so fragt Goethe bei Schiller an (21. Februar 1798 II. S. 38): „Sagen Sie mir doch Ihre Gedanken über die Versart, in welcher der Schlegelsche Prometheus geschrieben ist. Ich habe etwas vor, das mich reizt, Stanzen zu machen, weil sie aber gar zu obligat und gemessen periodisch sind, so habe ich an jenes Silbenmafs gedacht, es will mir aber bei näherer Ansicht nicht gefallen, weil es gar keine Ruhe hat und man wegen der fortschreitenden Reime nirgends schliefsen kann." August Wilhelm Schlegels Prometheus (Werke hg. von Böcking I. S. 49 ff.), in Terzinen verfafst, war in Schillers Musenalmanach für 1798 (S. 49 ff.) erschienen. Schiller antwortet zwei Tage später (II. S. 39): „Was Ihre Anfrage wegen des Sylbenmafses betrifft, so kommt freilich

das meiste auf den Gegenstand an, wozu Sie es brauchen wollen. Im allgemeinen gefällt mir dieses Metrum auch nicht, es leiert gar zu einförmig fort, und die feierliche Stimmung scheint mir unzertrennlich davon zu sein. Eine solche Stimmung ist es wahrscheinlich nicht, was Sie bezwecken. Ich würde also die Stanzen immer vorziehen, weil die Schwierigkeiten gewifs gleich sind, und die Stanzen ungleich mehr Anmut haben."

Wie hier Goethe mit sich nicht einig war, welches Mafs er wählen solle, ebenso erging es nach dem Briefe vom 20. Juli 1798 (II. S. 84) Schiller: „Würden Sie es schicklich finden," so fragt er, „einen Hymnus in Distichen zu verfertigen? oder ein, in Distichen verfertigtes Gedicht, worin ein gewisser hymnischer Schwung ist, einen Hymnus zu nennen?" Goethe meint (II. S. 85 f.): „Da das elegische Sylbenmafs sich nach allen Seiten hin bewegen läfst, so zweifle ich nicht an einem glücklichen Erfolge einer lyrischen Behandlung. Ich erinnere mich schon selbst, in früherer Zeit eine ähnliche Intention gehabt zu haben." Schiller hat dann seinen Gedanken ausgeführt, „Das Glück" (XI. S. 269 ff.) ist in hymnisch behandelten Distichen gedichtet. Was wir so bei unseren zwei Klassikern nachweisen können, ein anfängliches Schwanken über die Form, das werden wir auch sonst annehmen dürfen.

Ja, es kann geschehen, dafs sich der Dichter anfänglich in der Form vergreift und dann erst im äufseren Wachstume die Korrektur vornimmt. So hat, um von Bürgers Homerübersetzung ganz abzusehen, Goethe verschiedene Versuche gemacht, „Der Müllerin Verrath" in Verse zu bringen. Die „Reise in die Schweiz" (26, 160 f.) hat uns zwei solche Vorstufen aufbewahrt, eine sieben- und eine elfzeilige Strophe. Goethe schwankte noch in der metrischen Form. Robert Hamerling begann sein „Schwanenlied der Romantik" zuerst in Kanzonenform zu schreiben, dann entschied er sich für den Hexameter, erst zum Schlufs fand er das Nibelungenversmafs; Gawalowski teilt in seinem „Steiermärkischen Dichterbuch" (Graz 1887 S. 17—23) Proben der älteren Bearbeitungen mit (vgl. Hamerling „Stationen meiner Lebenspilgerschaft." Hamburg 1889 S. 277). Es ist interessant, diese Formen mit einander zu vergleichen, weshalb ich eine Kanzone in ihren Wandlungen herausgreife:

Am schönsten aber steht, aus Glanz gesponnen,
Im Zaubergarten voll granit'ner Blumen,
San Marco da, die Riesenarabeske;
Mit ihren Wundern, ihren Heiligthumen,

Glänzt sie, vom Ätherblau der Nacht umronnen,
Als in Azur gehauchte goldne Freske.
Die Goldzier der Moreske
Blüht über Kuppeln, Giebeln und Portalen;
In Säulen ragt antike Lebensblüte,
Dabei der Gothik ernste Todesmythe,
Gehau'n in Marmor, und so klingt in Malen
Der Bildkunst hier, gleichwie aus Lyrasaiten,
Die Harmonie der Völker und der Zeiten.

Das äufsere Erlebnis ist die Marcuskirche zu Venedig, deren Eindruck der Dichter wiederzugeben sucht. Im Hexameter klingt dieselbe Beschreibung so:

Aber am schönsten erglänzt, auf des nächtlichen Himmels azur'nem
Grunde gemalt, San Marco, die schimmernde Goldarabeske,
Därmmerig zart, wie gehaucht, und doch so golden und farbig-
Hell, so ruhig und grofs; schwerwuchtig auf mächtigen Quadern
Thronend, und doch auch wieder so leicht, schwungkräftig und strebend,
Gleich als wär' eine Gondel der Dom, die, golden beflittert,
Wartet des Festaufzugs — prunkvoll, gleichschwebend und sicher
Rastend auf ruhiger Flut, doch bereit, pfeilschnell zu entgleiten;
Oder ein riesiger Vogel mit gold'nem Gefieder, ein Phönix,
Der, aus ätherischen Höhen herab sich senkend, den Boden
Eben nur streift und schon wieder mit flammenden Fittigen aufstrebt.

Man sieht, mit dem antiken Versmafs ist nicht blofs die Form geändert, andere Bilder und Vorstellungen greifen ein: die Form wirkt auf den Inhalt zurück. Und nun im Nibelungenvers, wie ihn Hamerling behandelt (Gesammelte kleinere Dichtungen. Hamburg 1871 S. 101 f.):

Ich wende das Haupt — o Himmel, welch prangende Wunderschau!
Die Kuppeln und Giebeln und Zinnen, zerbrökelnd und altergrau,
Sie schimmern, wie einst vor Zeiten: ein hold erblühender Kranz
Von Wundern steh'n sie farbig in goldenem Lebensglanz!

Das ist ein märchenhafter, versteinerter Zauberwald
Voll marmorner Riesenblumen in seltsam bunter Gestalt;
Ein Wundergarten der Schönheit, wo seliger Lebensdrang
Zeiten- und Völkerblüten holdselig ineinanderschlang!

Der Goldglanz der Moreske zeichnet auf schimmerndem Grund
Phantastische Wunderfresken; in Bogen, weich und rund,
Schwingt sich die Rose des Südens; darüber, strebend schier
In's Unermefs'ne, hebt sich der nord'schen Lilje Kronenzier!

Das Alles lag entschlummert in schnödem Zauberbann,
So lang im Aether lenkte der Tag sein Goldgespann:
Nun aber sanken die gelben Schleier — in holdem Tand
Schlingen die Silberzinnen den Strahlenreih'n von Strand zu Strand!

Es ist, als enttauchte den Wassern nun eben erst die Pracht
Der schwimmenden Paläste, gleich Nixen, die zur Nacht
Im blanken Silberspiegel der Ströme sich beschau'n,
Und nur dem wandelnden Auge des Mondes ihren Reiz vertrau'n.

Auch hier ist wieder nicht blofs die Form, sondern entsprechend der Form nicht minder der Inhalt gewandelt; in der mittelalterlichen Strophe tauchen Nixen auf für den Phönix der Hexameter, wir hören von Giebeln und Zinnen, der Zauberwald erscheint statt des früheren Zaubergartens. Das ist nur eine Probe, wie Form und Inhalt in einander greifen, und wie der Dichter ringt, bis er die richtige Form gefunden hat.

Bei HEBBEL auch ein sehr merkwürdiges Beispiel (Tagebücher II. S. 160):

Ach wie läfst ein Menschenleben
Doch so wenig Frucht zurück!
Ob die Jahre, die entschweben,
Auch zum Hundert sich verweben,
Alles, was sie dir gegeben,
Zählst du auf im Augenblick.

Dieses Gedicht erscheint in der Gesamtausgabe (S. 386) und in den Werken (VIII. S. 111) unter dem Titel „Die Summe des Lebens" als Epigramm:

Jahre reihst du an Jahre, doch, was ein Jahrhundert dir brachte,
Wenn du der Glücklichste bist, zählt die Minute dir auf.

Jetzt erst hat das Gedankenerlebnis die richtige Form gefunden, wir ahnen das Wunder der Form. Überhaupt wird der Dichter gerade dem Gedankenerlebnis gegenüber leichter in den Fall kommen, nicht sogleich die treffendste Form zu finden, als beim Gefühlserlebnis, denn bei jenem ist eben die Form fast alles. Wie hat HÖLDERLIN formell umgestaltet, man denke seiner Diotima (KÖSTLIN S. 147 und 151). Mir ist aber kein Fall bekannt, welcher dasselbe für ein Gefühlserlebnis aufwiese. Freilich finden wir bei GERSTENBERG (Altona 1815 II. S. 223f. und 259f.) ein Lied „Alpenjagd" in zwei verschiedenen Mafsen, aber es liegt ein indirektes Erlebnis zu Grunde, wir haben es mit Nachbildungen „Nach GESNER" zu thun, welche GERSTENBERG verschiedenen Melodien untergelegt hat; dieser Fall bietet also keine Analogie. Bei UZ wird einmal ein anakreontisches Gedicht „Das neue Orakel" aus achtzeiligen in vierzeilige Strophen umgegossen (Biel 1772 I. S. 44 ff.); es lautete zuerst:

Propheten unsrer Zeit,
Zigeuner, alte Weiber,
Und wer ihr alle seyd,
Der Neugier Zeitvertreiber!
Nun ists um euch gethan:
Wer wird euch künftig fragen?
Der Coffeesatz fängt an
In Bildern wahrzusagen.

Die Phantasie erklärt
Des Ausspruchs finstre Züge.
Die sieht, wann ihrs begehrt,
Im Schlamme Baar und Wiege:
Wie, wer den öden Wald
Um Mitternacht durchziehet,
Bald eines Geists Gestalt,
Bald helle Schätze siehet.

Auch mich versichert sie
Mit ernstlicher Geberde,
Dafs ich nach kurzer Müh,
Mein Mädchen schnäbeln werde.
Ihr Auge täuscht sie nicht:
Da schnäbeln sich zwo Tauben;
Und was sie mir verspricht,
Hilft mir die Liebe glauben.

Sey gläubig, sprödes Kind!
Und komm und lafs dich küssen.
Kein Sterblicher entrinnt
Des Schicksals festen Schlüssen.
Denn Tauben stehen da,
Kann ich sie gleich nicht sehen.
Was Bileam nicht sah,
Sah doch sein Esel stehen.

Daraus wird dann folgendes Gedicht:

Propheten unsrer Zeit, Zigeuner, alte Weiber!
Weh euch! ihr sollt nicht prophezeyn!
Der Coffeesatz wird nun der Neugier Zeitvertreiber
Und ihr Orakel seyn.

Die schlaue Phantasie sieht in geheimen Zeichen
Des weisen Schlammes Antwort stehn:
Wie die um Mitternacht durch öde Wälder streichen,
Gespenst und Schätze sehn.

Auch mir verkündigt sie, und Liebe hilft mir glauben,
Dafs ich mein Mädchen küssen soll.
Gewifs! hier schnäbeln sich zwo allerliebste Tauben:
Das ist geheimnifsvoll!

Zwar seh ich selber nichts; doch glaub ich meinem Glücke:
Die Tauben sind unsichtbar da!
Auch Bileam sah nicht, was mit erstauntem Blicke
Sein Thier erleuchtet sah.

Sey gläubig, loses Kind! und komm und lafs dich küssen!
Umsonst ist alle Sprödigkeit.
Dein Stolz wird endlich doch dem Schicksal weichen müssen:
Es ist mir prophezeyt!

Aber wer wollte behaupten, dafs dieses anakreontisch witzige Lied ein Gefühlserlebnis angeregt habe, ebensowenig als Christian Ewald von Kleists Gedicht „Das Gespenst", welches auch aus einer sechszeiligen in eine vierzeilige Strophe kürzend umgearbeitet wurde (vgl. Sauers Ausgabe I. S. 39 f. und S. 86); auch dieses behandelt nur ein ersonnenes Gedankenerlebnis. Beim Gefühlserlebnis werden wir im Kapitel „Äufseres Wachstum" vielmehr bemerken, dafs auch dann, wenn das Gedicht aus irgend einem Grunde völlig umgebildet wird, gerade das Versmafs keine Veränderung erfährt; dieses musikalische Element bleibt gewahrt.

Wie notwendig sich Form und Inhalt bedingen, dafür legte Goethe Zeugnis ab; er sprach mit Eckermann über zwei seiner Gedichte, die in hohem Grade sittlich in ihrer Tendenz, in einzelnen Motiven jedoch so ohne Rückhalt natürlich und wahr seien, dafs die Welt dergleichen unsittlich zu nennen pflege, weshalb er sie denn auch geheim halte; gemeint ist unzweifelhaft das „Tage-

buch“ und vielleicht eine der ausgeschiedenen römischen Elegien. Eckermann bemerkte darüber, sehr vieles liege in der Form: „Das eine jener beiden Gedichte, in dem Ton und Vermafs der Alten, hat weit weniger Zurückstofsendes. Einzelne Motive sind allerdings an sich widerwärtig, allein die Behandlung wirft über das Ganze so viel Grofsheit und Würde, dafs es uns wird, als hörten wir einen kräftigen Alten und als wären wir in die Zeit griechischer Heroen zurückversetzt. Das andere Gedicht dagegen, in dem Ton und der Versart von Meister Ariost, ist weit verfänglicher. Es behandelt ein Abenteuer von heute, in der Sprache von heute, und indem es dadurch ohne alle Umhüllung ganz in unsere Gegenwart hereintritt, erscheinen die einzelnen Kühnheiten bei weitem verwegener.“ Wenn man auch nicht jedes Wort Eckermanns unterschreiben möchte, so trifft doch die Hauptsache zu. Goethe nun erwidert ihm (I. S. 83): „Sie haben recht, es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle grofse Wirkungen. Wenn man den Inhalt meiner „Römischen Elegien“ in den Ton und die Versart von Byrons „Don Juan“ übertragen wollte, so müfste sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen.“

Wir könnten die geheimnisvolle Übereinstimmung des Inhalts und der metrischen Form mit der Tonart vergleichen, in welcher ein Musikstück komponiert wird. Bekanntlich hat Schumann die Unterschiede der einzelnen Tonarten in Worten auszudrücken gesucht; darnach könnte man auch den Charakter der Metra zu deuten wagen, aber so weit die Untersuchung jetzt geführt ist, käme man über Allgemeinheiten nicht hinaus. Dafs man sich ein Lied in Stanzen, Terzinen oder Distichen nicht gut denken kann, wenigstens im Deutschen nicht, das steht wohl fest. Dem Hymnus scheint Unregelmäfsigkeit der Verse, kühnere Reimbindung, wechselnd mit Reimlosigkeit, zu entsprechen. Liebesgedichte in Sonettenform führen im Deutschen etwas Sinnendes, Reflektiertes herbei, wofür Rückert und Gilm genannt seien. Aber wie mannigfaltige Formen findet gerade Rückert für seine Liebesempfindungen und Liebeseinfälle! Der modernen Litteratur gegenüber wäre die Einteilung der Lyriker nach dem Versmafse, wie in der griechischen Litteraturgeschichte, ganz undenkbar. Den Griechen freilich, das hat Bergk sehr schön ausgeführt, mit ihrem feinen Sinn für das Zutreffende, schien jede Form nur für einen ganz bestimmten Inhalt zu taugen, und so unterscheidet man durch die Form auch die Gattungen der Lyrik. Bei uns lassen sich nur Extreme von

einander abheben, der Sinn für die Schönheit der metrischen Form ist nur rudimentär, sonst liefse sich eine Poesie wie die Scheffelsche, mit ihrer Rohheit in Form und Inhalt, gar nicht denken. Aber auch Platen ist weit entfernt von der Feinheit und Strenge etwa der mittelhochdeutschen Minnesänger. Welchen formalen Rückschritt zeigen Heines Lieder im Vergleich zu den Goetheschen. Es ist kein Zufall, denn wir erfahren aus Heines Brief an Immermann vom 25. April 1830 (Strodtmann I. S. 402), wie er in dieser Hinsicht dachte; er rühmt die metrischen Vortrefflichkeiten des Tulifäntchens, „die aus der Seele, dem Ursitz der Metrik, hervorgegangen sind, die kein Graf Platen mit all seinem Sitzfleisch (dem Aftersitz der Metrik) hervordrechseln könnte.“ Er fährt fort: „Überhaupt möchte ich diesem letzteren seine metrischen Verdienste nicht allzuhoch anrechnen; aus Perfidie liefs ich sie gelten, der scheinbaren Gerechtigkeitsliebe wegen. Auch die Metrik hat ihre Ursprünglichkeiten, die nur aus wahrhaft poetischer Stimmung hervortreten, und die man nicht nachahmen kann. Sie, lieber Immernann, sündigen oft genug gegen die äufseren Regeln der Metrik, die man allenfalls auswendig lernen kann; selten aber gegen die innere Metrik, deren Norm der Schlag des Herzens. Besonders zeigt sich das in Ihren Cäsuren; diese, das geheime Athemholen der Muse, dessen kürzeres oder längeres Anhalten nur derjenige kennt, der in ihren Armen träumte — das ist Ihre metrische Force, wie sie sich besonders in Ihren Sonetten gegen Platen zeigt. Gott weifs, in wessen pedantischen Armen dieser sich die Metrik aklaviert, die er nur im Wiegen der Silben ergriffen hat.“ Nach diesen Äufserungen, nach seinem sorgfältigen Feilen, nach Ratschlägen, die er seinen Genossen gab, müssen wir Heines metrische Freiheiten als Absicht, nicht als Mangel an Feinhörigkeit ansehen. Leider fehlt eine Darstellung seiner Metrik noch gänzlich, hoffentlich wird Elsters grundlegende Ausgabe bald eine solche veranlassen; treffliche Worte hat Hebbel (12, 263 ff.) auch in dieser Hinsicht über Heine gesagt. Wer die Melodie der Heineschen Verse nicht vernimmt, der mufs gar kein Gehör haben.

Zum inneren Abschlusse gehört nach dem Gesagten das Finden des Wortes und Mafses; hat der Keim im Dichter innere Form und inneren Abschlufs gefunden, so ist das Gedicht fertig: es wird geboren. Geibel hat diesen zuletzt betrachteten Teil des dichterischen Prozesses in seinen Distichen „Das Geheimnis der Sprache“ (V. S. 46 f.) so ausgedrückt:

Wenn ein unendlich Gefühl aufwogt in der Seele des Dichters,
Wenn ihm ein neuer Gehalt dämmernd den Busen bewegt,
Nimmer findet er Rast, es beklemmt ihn die gährende Fülle,
Bis sie, gestaltet, zuletzt klar im Gesang sich ergiefst.
Ach, wie wächst ihm das Herz, wenn er dann, ergriffen vom Hauche,
Der auf der Sprachflut webt, nennend das Dunkle bezwingt,
Und beim vollen Gefühl ureignen Schaffens und Bildens
Dennoch das schauernde Glück höchster Empfängnifs geniefst!
Fuhr wie ein Blitz ihm das Wort aus der Brust? kaum weifs er's zu scheiden,
Hat es erlösend ein Gott ihm auf die Lippe gelegt?
Doch nun steht es geprägt, ihm selbst und allen verständlich,
Und fast staunt er bestürzt fremd wie ein Wunder es an. —
O dann mag er es ahnen von fern, das Geheimnifs der Sprache,
Wie in der Zeiten Beginn aus dem erwachenden Geist,
Da er sich selbst und die Dinge vernahm, das lebendige Wort sprang,
Offenbarung und That, göttlich und menschlich zugleich.

---

10. Zusammenfassung.

Bevor wir nun der Geburt eines Gedichtes unsere Aufmerksamkeit schenken, sei ein Brief Adolf Pichlers wenigstens zum Teil eingelegt, weil er uns ein gutes Bild des bisher Betrachteten giebt. Der Dichter erwiderte mir auf eine kurze Skizze meiner Vorlesungen über die Lyrik: „Wie sich mir Leben in Poesie verwandelt, möge Ihnen der Cyklus Emma zeigen. Darf ich aus meinen Tagebüchern eine Stelle anführen und ergänzen?“

„20. Dezember 1859. Es ist mir nie möglich gewesen, auf irgend eine Gattung von Gedichten, welche ich eine Zeit lang hervorgebracht, später zurückzukommen. In jeder Epoche meines Lebens beherrschte mich eine gewisse Tonart von Poesie. Diese Epochen sind durch längere stumme Pausen getrennt.[1] Habe ich eine solche Epoche ausgelebt und ausgedichtet, so gehen mir auch die Augen über die Werke von Dichtern, welche sich in ähnlicher Richtung bewegten, völlig auf und ich betrachte sie mit ganz anderem Verständnis als früher. Der Eintritt solcher Epochen hängt von Erlebnissen ab, sie sind Phasen meines inneren Wachstums; ich kann sie nicht herbeiführen und auch nicht voraussagen. Ich nehme mir nie vor, etwas zu dichten, die Stimmung überfällt mich wie ein Hauch und das weifs ich nicht einmal die Minute vorher. Dann sind mir aber auch Inhalt und Form zugleich gegeben. Es genügt, wenn ich elektrisch geladen bin, ein geringer

[1] Davon werden wir noch sprechen vgl. S. 466 ff.

Anlafs, dafs der Funken losbricht, wie ja auch beim kleinsten Anstofs die Krystalle in der gesättigten Lösung anschiefsen.

„Das ist persönliche Erfahrung, ich beziehe sie nicht auf andere.

„Alle Kunst hat einen mystischen Urgrund. Das drückt vielleicht mein Gedicht aus:

Die Poesie ist Aether,
Der durch das Weltall fliefst
Und in des Dichters Busen
Sich klar und rein ergiefst.

Und leise klingt und lauter
Ein Strom von Melodien,
Die wieder in das Weltall
Als Offenbarung ziehn.

Ja Harmonie der Sphären, —
Sie tönet nah und weit,
Sie ist der Hauch des Weltgeists,
Der ihnen Stimme leiht!“

Geheimnisvoll bildet sich im Dichter das Individuum, wie das Kind in der Mutter, ihm selber ein Rätsel und doch einem höheren Gesetze folgend. Plötzlich ist es dann da, ihm zur Freude, uns zur Wonne, zum Entzücken. Wir erbauen uns am Gewordenen, unser Staunen, unsere Bewunderung aber steigern sich, wenn wir, so weit dies möglich ist, dem Werden lauschen. Deshalb erscheint mir die Untersuchung des inneren Wachstums, wie wir sie soeben anstellten, nicht als eine Profanation des Dichters und der Dichtkunst, nicht als müfsige Neugierde, sondern als der berechtigte Wunsch, das Höchste, das uns der Mensch zu bieten vermag, mit unseren schwachen Kräften als ein Notwendiges, Gesetzmäfsiges zu erkennen. Wenn wir auch nicht an einem dichterischen Individuum alle Stufen nachzuweisen vermögen, die Vergleichung lehrt uns doch, dafs bei jedem der Prozefs in ähnlicher Weise sich vollzieht, schneller bei dem einen, so dafs unser Auge nicht zu folgen vermag, langsam und allmählich bei dem anderen, so dafs wir plötzlichen Aufschlufs erhalten. Denn wieder mufs ich hervorheben, dafs sich sehr häufig alles mit unendlicher Schnelligkeit abspielt, Erlebnis, Befruchtung, inneres Wachstum und Geburt in einem einzigen Augenblicke sich einstellen. Dann freilich sind wir nicht im Stande, die einzelnen Momente des Werdens aufzudecken, aber wir dürfen sie vermuten oder können sie erschliefsen.

Sechstes Kapitel.

Geburt.

Hat der Dichter im Geist ein köstliches Liedchen empfangen,
Ruht und rastet er nicht, bis es vollendet ihn grüfst.
Ed. Mörike.

1. Allgemeines.

Hat sich der Keim durch Erlangung innerer Form und durch inneren Abschlufs vom Dichter abgelöst und eine Sonderexistenz errungen, so will er gleichsam auch äufsere Existenz bekommen, er will aus dem Innern des Dichters hinaustreten in die Welt: Das Gedicht ist fertig und wird vom Dichter abgestofsen, geboren. Erst dadurch wird das Gedicht dem Dichter fremd, wie Schiller ausdrücklich gestand (an Goethe II. S. 65): „Ist der Wallenstein einmal fertig und gedruckt, so interessiert er mich nicht mehr." Wir wissen, wie fremd Goethe seiner Iphigenie gegenüberstand, wie er sich hütete, den Werther wieder zu lesen; ja, er behauptete Falk gegenüber (S. 152), nur das vorzeitige Druckenlassen der „Natürlichen Tochter" habe ihn an der Vollendung gehindert, weil es ihm alle Freude an seiner Arbeit gleichsam im voraus hinwegnahm. Dasselbe fürchtete Körner für Schillers Carlos und mit mehr Recht für den „Menschenfeind". Auch seine lyrischen Gedichte pflegten Goethe später nur durch das Medium der Musik wieder näher zu kommen, oder er nahm sie vor, um sie zu bessern oder zu sammeln. Den stärksten Ausdruck fand dieses Fremdwerden des eigenen Werkes in der bekannten Anekdote, dafs man Dumas einen seiner Romane als historische Quelle zur Lektüre gab, er habe das Buch mit grofsem Entzücken gelesen und erst zum Schlusse den Autor erfahren. Etwas Ähnliches berichtet man von Schubert. Hat sich nicht auch Goethe mehrere Rezensionen der Frankfurter gelehrten Anzeigen beigelegt, die von anderen herrühren dürften? stand in seiner Gedichtsammlung nicht

das Lied „Im Sommer", welches doch JOHANN GEORG JACOBI angehört[1] (I. S. 388 f.)? Das ließe sich schwer erklären, wenn GOETHE nicht seine Gedichte fremd geworden wären. Im Februar 1826 brachte ECKERMANN die Zeitschrift „Die Sichtbaren" zu GOETHE, worin „ein Gedicht von ihm selbst, dessen er sich jedoch nicht mehr erinnerte", abgedruckt war, das Gedicht „Die Höllenfahrt Christi" (ECKERMANN I. S. 170 f.): GOETHE hatte es völlig vergessen, obwohl er während einer Krankheit in seinen Phantasien „die schönsten Verse über denselbigen Gegenstand recitierte, es waren dies ohne Zweifel Erinnerungen aus jenem Gedicht", was GOETHE selbst als „sehr wahrscheinlich" erklärte (ebenda III. S. 224.) Daher kommt es auch, daſs Dichter so selten eigene Verse z. B. in Briefen citieren, wenn sie nicht soeben improvisiert wurden; freilich kommt unterstützend hinzu, daſs der Dichter nur das Ganze, nicht einzelne Stellen in seinen Gedichten sieht, und endlich Bescheidenheit. HEBBEL hat Jugendgedichte sowie frühere Fassungen seiner Gedichte vernichtet, ebenso machte es GOETHE mit den Vorarbeiten zur italienischen Reise, zur Farbenlehre. Wie wenig achtete gerade GOETHE während seiner ersten Jahre das, was von ihm ausging, später freilich beklagte er es zu spät und suchte wieder einzufangen, was sich noch erreichen lieſs.

Wir dürfen daher wohl nicht annehmen, daſs die Poeten Gedichte, welche den Sammlungen nicht einverleibt wurden, deshalb auch schon verwarfen, vielleicht erinnerten sie sich ihrer gar nicht mehr oder besaſsen sie selbst nicht. Wie selten nehmen sie noch so viel Anteil an ihren Produktionen, daſs sie wie BYRON, wie UHLAND, wie HEBBEL die Geburtstage der Aufzeichnung würdigen. Ist das Gedicht aus dem Innern abgestoſsen, dann ist es wie verstoſsen; die Dichter gleichen ROUSSEAU, der seine Kinder dem Findelhaus anvertraut, ohne sich durch irgend eine Notiz das Wiederfinden zu ermöglichen.

Auch den Geburtsakt der Gedichte vermögen wir noch näher zu schematisieren. GOETHE sprach am 14. März 1830 mit ECKER-

---

[1] Wenn nicht GOETHE das Gedicht mit JOHANN GEORG JACOBI gemeinsam verfaſste. FRITZ STOLBERG gedenkt eines solchen Falles im Briefe vom 16. September 1802 an JACOBI (*Anzeiger für deutsches Alterthum*, IV. S. 383): „mit inniger Rührung gedenke ich der Tage, . . . welche wir mit einander bey unserem seligen SCHLOSSER zubrachten; der Laube seines Gartens, in welcher ich das gemeinschaftliche Lied endigte, dessen schöner Anfang zugleich mit der Liebe zum Dichter mich begeisterte".

MANN (III. S. 210 f.) über seine „Braut von Korinth“ und nahm davon Anlaſs, auch von seinen übrigen Balladen zu reden. „Ich verdanke sie gröſstentheils SCHILLER,“ sagte er, „der mich dazu trieb, weil er immer etwas Neues für seine ‚Horen‘ brauchte. Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopf, sie beschäftigten meinen Geist als anmuthige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen und womit die Phantasie mich spielend beglückte. Ich entschloſs mich ungern dazu, diesen mir seit so lange befreundeten glänzenden Erscheinungen ein Lebewohl zu sagen, indem ich ihnen durch das ungenügende dürftige Wort einen Körper verlieh. Als sie auf dem Papiere standen, betrachtete ich sie mit einem Gemisch von Wehmuth; es war mir, als sollte ich mich auf immer von einem geliebten Freunde trennen.“

„Zu andern Zeiten,“ fährt GOETHE fort, „ging es mir mit meinen Gedichten gänzlich anders. Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, sodaſs ich sie auf der Stelle instinktmäſsig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte. In solchem nachtwandlerischen Zustande geschah es oft, daſs ich einen ganz schief liegenden Papierbogen vor mir hatte, und daſs ich dieses erst bemerkte, wenn alles geschrieben war, oder wenn ich zum Weiterschreiben keinen Platz fand. Ich habe mehrere solcher in der Diagonale geschriebenen Blätter besessen; sie sind mir jedoch nach und nach abhanden gekommen, sodaſs es mir leidthut, keine Proben solcher poetischen Vertiefung mehr vorzeigen zu können.“

GOETHE hat hiermit zwei Möglichkeiten der Geburt unterschieden: die eine nach langem Reifen, die andere plötzlich kommend. Damit ist fast alles gesagt. Es giebt nur drei Möglichkeiten der Geburt: Improvisation, Gelegenheit und Zufall, die sich scharf von einander abheben und bei jedem Dichter in gleicher Weise wiederholen. Diese Frage ist nicht so nebensächlich, wie sie auf den ersten Blick scheinen möchte, weil gerade hier die Verwirrung noch ziemlich groſs ist. Besonders hat ein GOETHEsches Wort Miſsverständnis erregt.

---

2. Improvisation.

divino afflatu.

Goethe sagte zu Eckermann über Byrons Poesie (I. S. 249): „Seine Darstellungen haben eine so leicht hingeworfene Realität, als wären sie improvisiert.“ Goethe hält dies also für einen Vorzug, ohne zu glauben, Lord Byron habe seine Werke wirklich improvisiert, denn Goethe wufste zu wohl, wie sorgfältig der echte Dichter produziert.

Allerdings kann das Erlebnis einen so mächtigen poetischen Eindruck machen, dafs es alle Stadien der Entwickelung unmittelbar zurücklegt und sogleich den Dichter zur Äufserung nötigt. Ein solches sofortiges Gestalten und Aussprechen des Erlebnisses in Versen nennen wir Improvisation.

Uhland ist mit seinen Kameraden und seinem Lehrer Kaufmann auf dem Rofsberg, um den Aufgang der Sonne zu erwarten. „Als die Erwartete endlich heraufstieg, habe Uhland die Arme ausgebreitet und ausgerufen: Sonne, du kommst! Die Knaben erwarteten ein Gedicht, aber zu ihrem Staunen blieb es bei diesen Worten“ (Leben S. 8). Das ist eine Improvisation rudimentärer Art. Das Erlebnis wirkt so mächtig, dafs Uhland unwillkürlich gedrängt ist, ihm Ausdruck zu leihen; er fafst ihn, nicht wie der Naturmensch in einen Jauchzer, sondern in Worte, welche metrische Form haben, sich aber nicht zum Gedicht erweitern. Solcher Improvisationen sind auch Nichtdichter fähig, man denke, wie Kinder öfter irgend eine Erscheinung in Worte fassen, die sie fortwährend vor sich hinsummen. Dasselbe wird uns von Naturvölkern z. B. den Australiern berichtet (Waitz-Gerland, Anthropologie VI. S. 756 f.); „als sich der erste Eingeborene nach Europa einschiffte, sangen die übrigen in ewiger Wiederholung:

Wohin wandert das einsame Schiff?

Und bisweilen setzten sie noch ein anderes bekanntes Trauerlied hinzu und sangen:

Wohin wandert das einsame Schiff?
Meinen Liebling werd' ich nie wiedersehn!
Wohin wandert das einsame Schiff?

Als er zurückkam, sang man:

Unstät der Wind — o! unstät der Wind — o!
Segel — o brauch, Segel — o brauch!

Im Südwesten singt man bei Abwesenheit eines Freundes stundenlang:

Kehre wieder, wieder o!

und KAIBER, GREYS Reisebegleiter, sang auf der Rückreise:

Dorthin, Mutter — o, kehr ich zurück
Dorthin — o kehr ich zurück!"

Diese Improvisationen naivster Form geben eigentlich nur den Gedichtkeim. Ähnliches erfahren wir von dem Schweizer Maler HEINRICH FÜSSLI (vgl. SCHERER. Neue freie Presse. 9. April 1880 Nr. 5608); als er in London die Parthenonskulpturen zum ersten Mal erblickte, lief er in dem feuchten, schmutzigen Schoppen, worin die Sachen standen, auf und nieder und rief fortwährend: „Die Griechen waren Götter! Die Griechen waren Götter!" SCHILLER hat in den „Kranichen" von einer solchen naiven Improvisation wirksamen Gebrauch gemacht.

Aber das sind, wie gesagt, nur Gedichtkeime. Zwei vollendete Improvisationen UHLANDS haben wir kennen lernen, die beiden Strophen nach dem Tode und nach dem Begräbnis seiner Mutter; sie gleichen den ersten Thränen seines kindlichen Schmerzes. NOTTER erzählt (S. 224): „Als UHLAND im Sommer 1836, während einer Vertagung des Landtags, mit einigen Freunden eine Fuſsreise in den badischen Schwarzwald unternommen, empfing die Wanderer auf Schloſs Eberstein ein wunderschöner Morgen; UHLAND, heiter in einem Grade, wie ihn die Begleiter fast noch nie gesehen, schrieb unverweilt ein kurzes durch den Moment eingegebenes Gedicht nieder"; es scheint leider mit dem Fremdenbuche verloren zu sein. Im Jahre 1854 trug er ins Album des Ferdinandeums zu Innsbruck folgende zwei Verse (vermutlich) als Improvisation ein:

Das Lied, es mag am Lebensabend schweigen,
Sieht nur der Geist dann heil'ge Sterne steigen.

Ungefähr um die gleiche Zeit wurde ihm in einer heiteren Gesellschaft ein neckischer Unfall erzählt, welcher einer Fürstin VON L., die ebenso fromm als jagdlustig war, zugestoſsen; UHLAND

entfernte sich und kam nach einer nicht vollen Viertelstunde mit folgenden Versen zurück, welche jenes Begegnis wiedergeben:

Es war eine Fürstin so fromm und frei,
Das Beten verstand sie, das Jagen dabei;
Es hing ihr zusammen am Gürtel vorn
Der Rosenkranz und das Pulverhorn.
Sie hält auf dem Anstand, sie neigt sich vor,
Die Hände gefaltet auf's Feuerrohr,
Und wie sie in solcher Vertiefung steht,
Denkt sie an's vergessene Morgengebet;
Aus der Waidtasche holt sie ein Büchlein fromm,
Und heifst die Heiligen Gottes willkomm.
Da rauscht es im Busch, und hinaus ins Gefild,
Und war es kein Engel, so ist es ein Wild!
O schwer ist, ihr Lieben, zu jagen zugleich
Nach Hirschen und Hasen und himmlischem Reich:
Indefs sie da betet aus ihrem Brevier,
Entwischt ihr der herrlichste Hirsch im Revier!

Wir denken bei dieser Improvisation der UHLANDschen Ballade „Der weifse Hirsch“ vom Jahre 1811; ein ähnliches Motiv hatte er also schon behandelt. Von einer weiteren Improvisation erfahren wir gleichfalls durch NOTTER (S. 288 f.). Wohl auch eine Improvisation ist jener Wettgesang zwischen UHLAND und RÜCKERT, welchen HOLLAND 1876 aus dem Nachlasse hat drucken lassen (vgl. oben S. 219 f.). Aber wie wenige Gedichte von UHLAND vermögen wir so als Improvisationen zu erweisen, diese Geburtsart ist bei ihm die Ausnahme.

GEIBEL gehörte zu den flinksten und gewandtesten Improvisatoren; in München wurde von den befreundeten Dichtern um die Wette improvisiert. PAUL HEYSE zeichnet ihn von dieser Seite in seiner köstlichen Epistel (Gedichte S. 198):

Zu scheiden mahnt auch uns die Mitternacht.
Doch zwischen Thür und Angel, schon im Gehn,
Bleibst du, ein flüchtig Wort erhaschend, stehn,
Und windest aus dem Stegreif eine Kette
Melodischer Octaven und Sonette,
Elegisch bald, bald humoristisch endend,
Aus deinem Füllhorn unerschöpflich spendend,
Dafs der sonoren Verse Klang hinaus
Sich dröhnend schwingt und unten vor dem Haus
Ein später Wandler stehen bleibt und staunt,
Was für ein Spuk da droben rauscht und raunt.

Besonders liebte GEIBEL mit seinem Bruder melodramatisch zu improvisieren: er sang seine improvisierten Verse, welche sein Bruder ebenso improvisierend auf dem Klavier begleitete. Aber

von solchen im Augenblick entstandenen Gedichten wurde nichts aufgezeichnet, das waren Eintagsfliegen, welche Geibel nicht einfing, um sie aufzubewahren, vom Momente für den Moment bestimmt, verhallten sie auch im Momente. Von einer erhaltenen Improvisation giebt uns ein Brief Adas an ihre Schwester Pauline Kunde (Litzmann S. 174); Geibels sind in Lindau zur Sommerfrische. „Den ganzen Nachmittag“ — so erzählt Ada — „treiben wir uns draufsen herum; bald am Ufer des Sees, mit dem Blick auf die blau, grün und rosig schimmernde weifse Wasserfläche, während drüben die Alpen in Duft und Sonnenschein verschwimmen; bald tiefer in's Land hinein, wo die Gegend wieder einen ganz anderen Charakter zeigt, und man recht eigentlich in's gesegnete Schwabenland kommt. Über Thäler und Höhen geht man zwischen Wein-, Obst- und Maisfeldern, bald kommen dichte Tannenwaldungen dazwischen und dann wieder freundliche Dörfer, einzelne Bauernhäuser mit runden bleigefafsten Fensterscheiben und Blumengärtchen; und dann und wann öffnet sich plötzlich ein überraschender Durchblick auf See und Gebirg. Auf einem solchen Gange machte Emanuel neulich das nachstehende Lied:

Nach der langen siechen Plage
Endlich diese lichten Tage,
Blauer Himmel, stiller See.
Rebenduft in sonn'gen Lüften,
5 *Tannen über schwarzen Klüften,*
Und im Duft der Gletscher Schnee.
Ach, da kommt noch einmal wieder
Hold Genesen auf mich nieder,
Und im warmen Born der Lieder
10 *Löst sich auch das letzte Weh!*

Das Gedicht wurde dann, leicht überarbeitet,[1] unter den Liedern aus alter und neuer Zeit in den Neuen Gedichten veröffentlicht (Werke III. S. 61). Dasselbe ist der Fall mit einem Uhlandschen Gedicht; er schreibt an Karl Mayer den 12. Juli 1812 (Mayer I. S. 246): „Der heitere Himmel, welcher diesen Morgen nach langer Zeit wieder zu sehen war, veranlafste folgende Verse:

Du blaue Luft nach trüben Tagen,
Wie kannst du stillen meine Klagen?
Wer blofs am Regen krank gewesen,
Der mag vom Sonnenschein genesen.

[1] Es lautet jetzt Vers 1: „Nach des Siechthums langer Plage“. Vers 6 lautet: „Und von fern der Gletscher Schnee“, Vers 8 endlich: „Innig Wohlsein auf mich nieder“.

5 *Du blaue Luft nach trüben Tagen,*
Doch stillst du meine bittern Klagen!
Du glänzest Ahnung mir zum Herzen:
Wie himmlisch Freude labt nach Schmerzen.

In den Gedichten erscheinen diese Verse (S. 47) unter dem Titel „An einem heitern Morgen“ mit kleinen Veränderungen.[1] Anders liegen die Verhältnisse bei einem anderen Liedchen UHLANDS; in einem Briefe vom 6. Februar 1810 an KARL MAYER (Leben S. 51. MAYER I. S. 145) heifst es: „Über mein bisheriges Leben Dir viel zu schreiben, erläfs'st Du mir. Soll ich das Unangenehme durch Erinnerung, die Erinnerung durch Schreiben festhalten? Ich schreibe Dir lieber blofs die scherzhafte Ansicht. Nur selten komm' ich aus dem Zimmer, Doch will die Arbeit nicht vom Ort; Geöffnet sind die Bücher immer, Doch rück' ich keine Seite fort. Bald spielt mein Nachbar auf der Flöte Und führt mir die Gedanken hin, Bald steht am Fenster beim Filete Die angenehme Nachbarin.“ Wenn wir diese Stelle so lesen, dann glauben wir ein improvisiertes Gedicht zu hören, allein die Verse sind, wie NOTTER (S. 158) verrät, an ein Fräulein GESS, UHLANDS Nachbarin, gerichtet und waren schon am 28. November 1809 entstanden, sie werden also hier blofs citiert. In den Gedichten von 1815 stehen sie als „Schlimme Nachbarschaft“ mit ganz umgestalteter zweiter Strophe (vgl. ERICH SCHMIDT. Anzeiger für deutsches Alterthum IV. S. 228):

Nur selten komm' ich aus dem Zimmer,
Doch will die Arbeit nicht vom Ort;
Geöffnet sind die Bücher immer,
Doch keine Seite rück' ich fort.

Des Nachbars lieblich Flötenspielen
Nimmt jetzt mir die Gedanken hin
Und jetzt mufs ich hinüberschielen
Nach meiner hübschen Nachbarin.

Hätten wir nicht zufällig die Angabe, dafs UHLAND diese Verse schon ein Vierteljahr vor dem Brief an MAYER gedichtet habe. wir würden gewifs eine Improvisation vor uns zu haben glauben, denn allerdings, die Darstellung hat eine so leicht hingeworfene Realität, als wäre sie improvisiert. Dieser Fall lehrt uns Vorsicht in der Annahme von Improvisationen. Auch HEYSE gesteht

---

[1] So liest Vers 1 und 5: „O blaue Luft . .“. Vers 3: „Wer nur“. Vers 4: „Der mag durch Sonnenschein genesen“.

ausdrücklich (Gedichte S. 203): „Langsam reift mir das Gefühl zum Wort“; ja, er warnt geradezu vor dem Improvisieren in seinem Epigramm „An einen Künstler“ (S. 490):

Viel zu geschickt, zu flott, zu schnell!
Vor lauter Künsten geht die Kunst verloren.
Du wärst vielleicht ein Rafael,
Wärst du nur ohne Hände geboren.

Die Kunst zu improvisieren ist eine Fertigkeit, eine Virtuosität, welche mit der Dichtkunst nicht viel mehr als die Form gemein hat. Wie glänzend verstand Liszt zu improvisieren, wie blendend macht es ihm Grünfeld nach, aber sie bleiben brillante Klavierspieler in diesen Improvisationen, sind keine Komponisten.

Höchst charakteristisch ist ein Geständnis Hebbels (I. S. 304) aus Kopenhagen, 30. Januar 1843: „Es ist Sonntag, das Wetter, den etwas zu heftigen Wind abgerechnet, war wunderschön, ich machte einen Spatziergang nach Friedrichsborg hinaus, und fühlte mich, vom Sturme gejagt, von den Wellen umtos't, einmal wieder als Dichter, es entstand auch wirklich ein Gedicht, doch weifs ich nicht, ob es etwas taugt. . . .“ Wir können nicht sagen, ob er „Dicker Wald“ oder „Reminiscenz“ meint, welche beide am 29. Januar 1843 entstanden, das ist auch nebensächlich, vielleicht war es ein drittes, verworfenes. Hebbel sagt ausdrücklich von seiner Improvisation, er wisse nicht, ob sie etwas tauge. Er setzt also Zweifel in den Wert seines Gedichtes, eben weil es improvisiert war. Das ist ein Zeichen, wie beim Geburtsakt der Dichter bewufst teilnehmen will. Eine Improvisation, in der Sylvesternacht 1836 auf 1837 zu München entstanden, bleibt im Tagebuch (I. S. 43) und wird nicht in die Gedichtsammlung aufgenommen.

Berühmt als Improvisationen Goethes sind die beiden Nachtlieder, die ergreifenden Zeilen, da er die Nachricht vom Tode seiner Schwester erhielt; alles nur kurze Gedichtchen; von umfangreicheren: „Wanderers Sturmlied“, „An Schwager Kronos“, das merkwürdigste wohl die sogenannten Marienbader „Elegie“ (Trilogie der Leidenschaft), über deren Entstehung wir jetzt aus dem Tagebuch genau unterrichtet sind (Goethe-Jahrbuch VIII. S. 165 ff.). Es wäre noch das Lied „Gegenwart“ zu nennen: „Alles kündigt dich an!“ (I. S. 59), von welchem Frau Riemer geb. Ulrich berichtet: „Bei Gelegenheit einer bei Goethe stattfindenden Familientafel wurde von Mamsell Engels Guitarre

gespielt, wobei zwar die Melodie, aber nicht der [ÜLTZENsche] Text GOETHES Beifall fand, infolge dessen GOETHE von einem auf dem Tische befindlichen, an ihn gerichteten Brief eine Hälfte abriſs und zum Aufschreiben des . . . Gedichtes sofort verwandte." Dies geschah am 16. Dezember 1812 (vgl. VON LOEPER I. 2. Auflage S. 293), das Blatt hat sich erhalten. Es ist nur ein der Melodie unterlegter Text. Ähnlich haben wir uns wohl das Verhältnis bei den Liedern für FRIEDERIKE BRION zu denken. Aber auch bei GOETHE bilden die Improvisationen einen verschwindenden Bruchteil seiner Gedichte.

Am 28. Februar 1824 äuſserte er zu ECKERMANN (I. S. 91): „Es giebt vortreffliche Menschen, die nichts aus dem Stegreife, nichts obenhin zu thun vermögen, sondern deren Natur es verlangt, ihre jedesmaligen Gegenstände mit Ruhe tief zu durchdringen. Solche Talente machen uns oft ungeduldig, indem man selten von ihnen erlangt, was man augenblicklich wünscht; allein auf diesem Wege wird das Höchste geleistet."

„Die Manier," so fuhr er später fort, „will immer fertig sein und hat keinen Genuſs an der Arbeit. Das echte, wahrhaft groſse Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung. . . . . . Geringeren Talenten genügt nicht die Kunst als solche; sie haben während der Ausführung immer nur den Gewinn vor Augen, den sie durch ein fertiges Werk zu erreichen hoffen. Bei so weltlichen Zwecken und Richtungen aber kann nichts Groſses zustande kommen." Freilich beziehen sich diese Äuſserungen in erster Linie auf die bildende Kunst, sie gelten aber auch für den Dichter. Das beweist uns anderes.

Als sich der erste deutsche Improvisator Dr. WOLFF aus Hamburg in Weimar aufhielt, lieſs ihn GOETHE zu sich bitten. „Schildern Sie mir," so sagte er nach ECKERMANN (I. S. 165 ff.) zu WOLFF, „Ihre Rückkehr nach Hamburg. Dazu war er nun sogleich bereit und fing auf der Stelle in wohlklingenden Versen zu sprechen an. Ich muſste ihn bewundern, allein ich konnte ihn nicht loben. Nicht die Rückkehr nach Hamburg schilderte er mir, sondern nur die Empfindungen der Rückkehr eines Sohnes zu Eltern, Anverwandten und Freunden, und sein Gedicht konnte ebensogut für eine Rückkehr nach Merseburg und Jena als für eine Rückkehr nach Hamburg gelten. Was ist aber Hamburg für eine ausgezeichnete, eigenartige Stadt, und welch ein reiches Feld für die speciellsten Schilderungen bot sich ihm dar, wenn er das

Objekt gehörig zu ergreifen gewufst und gewagt hätte!“ Begreiflich ist dieser Mangel, denn nicht ein Erlebnis wirkt mächtig auf den Improvisator, der Zufall bringt ihm einen Stoff nahe, über den er sich sogleich äufsern mufs; seinem Gedichte mangelte daher Notwendigkeit, oder nach unserer Terminologie: innere Form; Allgemeinstes und Speciellstes hatten sich nicht durchdrungen, es entstanden Verse, aber kein Gedicht. Goethe bewunderte Wolff, aber er konnte ihn nicht loben, er bewunderte die Mache, welche sogleich bereit war, wohlklingende Verse zu produzieren, er mufste jedoch das Entstandene tadeln. Wie sehr ihm Gewandtheit der Technik imponierte, dafür ist eine weitere Stelle bei Eckermann (II. S. 34) ein Beweis; „es hat wohl nie einen Poeten gegeben,“ sagte Goethe, „dem sein Talent jeden Augenblick so zur Hand war wie Voltaire. Ich erinnere mich einer Anekdote, wo er eine Zeit lang zum Besuch bei seiner Freundin Du Chatelet gewesen war und in dem Augenblick der Abreise, als schon der Wagen vor der Thür steht, einen Brief von einer grofsen Anzahl junger Mädchen eines benachbarten Klosters erhält, die zum Geburtstag ihrer Äbtissin den „Tod Julius Caesars“ aufführen wollen und ihn um einen Prolog bitten. Der Fall war zu artig, als dafs Voltaire ihn ablehnen konnte; schnell läfst er sich daher Feder und Papier geben und schreibt, stehend auf dem Rande eines Kamins, das Verlangte. Es ist ein Gedicht von etwa zwanzig Versen, durchaus durchdacht und vollendet, ganz für den gegebenen Fall passend, genug, von der besten Sorte.“ Goethe meint, Voltaire habe „solche Gedichte zu Hunderten gemacht, von denen noch manche hier und dort im Privatbesitz verborgen sein mögen“. In seinen Ausgaben finde man sie nicht. Das ist doch ein Zeichen, dafs Voltaire von solchen Improvisationen nicht viel hielt.

Auch bei Rückert, dessen Gedichte so recht den Eindruck von Improvisationen machen, sind doch wirkliche Improvisationen selten. So erzählt Beyer (Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 71 f.), dafs einmal auf der Bettenburg der Superintendent Hohnbaum eine Definition von „Rausch“ verlangt habe. „Während man sich bemühte, die Frage in erschöpfender Weise zu lösen, hatte sich Rückert an ein Nebentischchen gesetzt, um seine Erklärung niederzuschreiben, die er nach wenigen Minuten vortrug (Theorie des Rausches):

Es ist der Kopf ein Lustgezelt,
Darin drei Stühle sind gestellt.
Das erste Glas tritt ein als Gast,
Nimmt auf dem ersten Stuhle Rast!
Das zweite Glas kommt hinterdrein
Und nimmt den zweiten Stuhl sich ein;
Wenn nun das dritte kommt zuletzt,
So sind die Stühle rings besetzt;
Dann kommt ein viert's noch, wie der Blitz,
Sieht um sich und sieht keinen Sitz;
Und weil es doch nicht stehen kann,
So fängt es einen Lärmen an,
Zerrt an den andern hier und dort,
Und keins will räumen seinen Ort.
Da balgen sie sich ritterlich
Und werfen von den Stühlen sich,
Und noch ein Glück ist's, wenn das Zelt
Nicht selbst mit über'n Haufen fällt.

„Die ganze Tafelrunde jubelte der gewandten Definition Beifall zu. Nur Se. Excellenz von Wangenheim rief in fröhlichem Scherze: „Was da! — Nur drei Stühle in einem deutschen Schädel! Schande über den philisterhaften Poeten!“ Zum zweiten Male setzte sich Rückert an sein Tischchen und machte einen Zusatz: „Ausnahme von der Regel“. Das ist ein „Widerspruch“:

In einem Excellenzenhaupt
Sind mehr als nur drei Stühl' erlaubt;
Von Stühlen steht ein ganzer Hauf,
Doch sitzen schon viel Sorgen drauf.
Wenn nun dazwischen treten ein
Die hellen Gäste voll von Wein,
Sind jen' in ihrer Grämlichkeit
Nicht Platz zu machen gleich bereit.
Sie müssen endlich doch aufstehn
Und brummend ihrer Wege gehn.
Dann setzen drin die Gäste sich
Auf alle Stühl' einträchtiglich,
Und zanken um den Platz sich nicht,
Weil es gar nicht daran gebricht;
Denn kommt ein Gast noch mehr in's Haus,
Mufs nur 'ne Sorge mehr hinaus,
Bis ganz das Haus von Sorgen leer
Und voll wird von der Gäste Heer.
Gar selten, dafs das Haus umschlägt,
Wenn's noch so viele Gäste trägt;
Da es so viele Sorgen trug,
Kann's wohl auch tragen Gläser gnug.“

Aber auch Rückert hat diese Gedichte nicht in seine Sammlungen aufgenommen, so dafs Beyer von dem zweiten nur im „Morgenblatt“ einen Druck nachweisen kann. Bekannt ist Rückerts zweimaliger Sängerstreit mit Uhland (vgl. auch Beyer a. a. O. S. 89); die weiteren nachweisbaren Improvisationen Rückerts

brauchen nicht angeführt zu werden, denn auch bei ihm sind sie nur Ausnahmen.

Eine gröfsere Improvisation FREILIGRATHS „Bei GRABBES Tod“ (I. S. 189 ff.) ist deshalb charakteristisch, weil sie, wie FREILIGRATH selbst sagt (BUCHNER I. S. 169), „minder auf GRABBES frühen Tod geht, als vielmehr den Eindruck zu schildern versuchen soll, den die Art und Weise, auf welche, und die Umgebungen, unter welchen ich ihn erfuhr, auf mich machten.“ „Er wohnte im Herbst 1836 einem grofsen Herbstmanöver in der Gegend von Salzkotten bei, wo ihm zwischen Zelten und Wachtfeuern, mitten im Getümmel des Lagers, plötzlich, im Vorübergehen die ihn für den Moment so tief erschütternde Kunde von dem Tode GRABBES wurde, nach welcher in der darauf folgenden schlaflosen Nacht das Gedicht entstand“ (GISBERTE FREILIGRATH, Beiträge S. 69, vgl. BUCHNER I. S. 174). Das Gedicht ist nur ein Momentbild; aus dem Manöver wird der Krieg (Steigerung), sonst wird einfach das Erlebnis festgehalten und allegorisch auf GRABBE gedeutet; er sucht dadurch Notwendigkeit (innere Form) zu erzielen.

Sehr leicht liefsen sich die Beispiele von Improvisationen häufen, sie würden uns nichts mehr lehren, als was wir schon wissen. Es kann vorkommen, dafs Erlebnis, Befruchtung, inneres Wachstum, innerer Abschlufs mit dem äufseren Entstehen, der Geburt zusammenfallen; dieses unmittelbare Aussprechen des Erlebnisses in Versen ist dann Improvisation. Dieser Fall wird jedoch immer zu den Seltenheiten gehören und er birgt Gefahren in sich, die GOETHE bei seinem Rate vor Augen hatte, nicht aus der Situation zu dichten. Sehr häufig wird diesen Improvisationen innere Form fehlen: das Erlebnis mit all seinen Zufälligkeiten ist noch so mächtig, dafs der Dichter sich von ihnen nicht frei machen kann; das Gedicht wird dann nicht der Ausdruck der Notwendigkeit sein; vielleicht müssen wir sogar über das Erlebnis näher unterrichtet werden, um das Gedicht ganz zu verstehen, sei es, dafs der Titel nötig ist, sei es dafs der Dichter einer besonderen Anmerkung bedarf, sei es endlich, und das wird wohl der häufigste Fall sein, dafs er im äufseren Wachstum die Mängel tilgt, welche dem Gedichte zu Folge seiner Produktionsart anhaften, dafs er korrigiert. Im äufseren Wachstum mufs dann eigentlich das Gedicht erst vollendet werden; wir haben meist eine Frühgeburt vor uns. Gelingen dürften Improvisationen noch am ehesten, wenn sie ganz kurz sind, gleichsam in Verse gefafste Seufzer. Wer vieles nur improvisierend

hervorbringt, der wird leicht in Spielerei und Manier verfallen, also das Gegenteil der Kunst erreichen. So berichtet SCHILLER seinem Freunde KÖRNER (I. S. 188 f.) von GLEIM: „Alles, was er schreibt, ist, wie er mir auch selbst gestand, nur der Ausflufs des Augenblicks gewesen. Was mehr als eine oder zwei Stunden ihn anhaltend beschäftigen müfste, ist nicht für ihn. Einer weitläufigen Komposition hält er sich durchaus nicht fähig;“ das begreifen wir bei einem Improvisator vollständig. Auch Graf SCHACK sagt von den Gedichten König LUDWIGS geradezu: „Den Poesien des königlichen Sängers fehlt es an aller Feile; sie scheinen so, wie sie hingeworfen worden, auch in die Druckerei gewandert zu sein“ (Ein halbes Jahrhundert I² S. 178). Dieser Umstand würde alle Fehler erklären.

Etwas anderes ist es nun, wenn der Dichter seine Sachen so arbeitet, als seien sie improvisiert, wenn er ihnen Leichtigkeit, höchste Augenblicklichkeit zu verleihen vermag, so dafs sie durchaus auf den Moment passen, den er darstellt; dann haben sie Notwendigkeit und Freiheit, innere Form. Das ist Kunst, höchste Kunst, aber nicht Improvisation.

3. Gelegenheit.

Eh' er singt und eh' er aufhört
Mufs der Dichter leben! —
Goethe.

GOETHE sagt einmal zu ECKERMANN (I. S. 38): „Die Welt ist so grofs und reich und das Leben so mannigfaltig, dafs es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, das heifst, die Wirklichkeit mufs die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, dafs ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von den Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts.“

Deutlich und genau sagt GOETHE, dafs er unter Gelegenheitsgedicht etwas anderes verstehe, als man sonst darunter verstand. In den älteren Poetiken fehlt dieser Ausdruck völlig, in den neueren wird GOETHES Wort häufig ganz mifsverstanden, man

denke blofs an den Unsinn, welchen Beyer in seiner Poetik (III. S. 136) aus ihnen folgert. Das, was man gewöhnlich unter dem Gelegenheitsgedichte versteht, werden wir erst im folgenden Abschnitte betrachten. Was aber Goethe meinte, das sollte nicht unklar sein. Er verlangt von den Gedichten erlebte Grundlage und denkt natürlich an das direkte, ja ausschliefslich an das Gefühlserlebnis, das durch ein äufseres angeregt ist. Senkt ein Erlebnis sich als Keim in die Phantasie des Dichters, dann bleibt sein Gedicht ein Gelegenheitsgedicht im Sinne Goethes, auch wenn es dreifsig und vierzig Jahre später geboren wird, wie uns dies Goethe von einigen seiner Gedichte selbst gestanden.

Geibel schreibt im März 1860 an seinen Schwager Reuter (Litzmann S. 213): „Jetzt fühle ich mich seit einigen Wochen im Ganzen leidlicher und habe viel Poetisches produziert, da meine alten griechischen Erinnerungen jetzt nach zwanzig Jahren plötzlich anfangen, flüssig zu werden.“ Also zwanzig Jahre nach dem Erlebnis erfolgt die Geburt der Gedichte, deren Grundlage jedoch nach wie vor eine ganz erlebte bleibt; wir müssen sie nach Goethes Ausdruck Gelegenheitsgedichte nennen. Auch dann erhalten wir ein Gelegenheitsgedicht, wenn der Poet mitten im Winter Mailieder dichtet, wie Uhland sagt (Holland S. 35): „Die Poesie liebt allerdings, Hand in Hand mit der Natur zu gehen, folgt ihren unmittelbaren Eindrücken und spiegelt die Erscheinungen derselben zurück. Aber sie hat auch wieder ihre Witterung für sich, sie fühlt den Frühling oft am innigsten mitten im Winter, sie schafft im Dezember den Mai, sie lebt ein Traumleben.“ Ähnlich hat er dies in einem Gedichte ausgedrückt, welches eine der Beilagen zu seinem Brief vom 22. April 1808 an Mayer bildet und in den Ausgaben fehlt (Mayer I. S. 84 Dem Dichter):

Du klagst: bei dieser Trübsal kalten Winden,
Durch meines Kummers eisig starre Rinden,
Kann mir kein einzig Blümchen sich entzünden.

Geduld! bei dieses Winters rauhem Walten
Mufs sich in deiner Seele tiefsten Falten
Der grofse blumenreiche Lenz gestalten.

Schon 1808 war er zu der Überzeugung durchgedrungen, welche dann 1831 im Stylisticum begründet wurde. Uhland bekennt ausdrücklich (Leben S. 268): „Mein Reisebericht ist freilich ein sehr trockner, aber ich habe nicht die Gabe, solche Anschauungen sogleich wiederzugeben; sie sollen darum nicht verloren sein.“

Und derselbe Mann sagt (Holland S. 86): „In gewissem Betracht sind die meisten lyrischen Gedichte Gelegenheitsgedichte. Sie nehmen ihren Anlafs von bestimmten Erscheinungen und Ereignissen, welche die poetische Stimmung anregen.“ Für uns ist dies nicht mehr auffallend und kein Widerspruch, da wir das innere Wachstum in seinem Wert erkannt haben. Der Poet würde freilich niemals im Dezember den Mai fühlen, wenn er noch nie einen Mai erlebt hätte. Das Liebesgedicht eines unreifen Jungen, der noch nie geliebt hat, wird sich vom Liebesgedicht des erfahrenen Mannes unterscheiden, auch wenn dieser nicht im Momente des Dichtens liebt, sondern aus der Erinnerung schöpft. Dieser Dichter bringt ein Gelegenheitsgedicht zu Stande, jener ein ersonnenes, erfundenes, aus der Luft gegriffenes, von welchem Goethe nichts hielt. Derselbe Goethe, welcher vom Gedicht verlangt, es müsse Gelegenheitsgedicht sein, warnt doch den Dichter, aus der Situation heraus zu dichten. Und Graf Schack meint geradezu (Ein halbes Jahrhundert I. S. 187), „dafs der Dichter eine schöne Naturscene nicht angesichts derselben, sondern dann am besten schildert, wenn die Rückerinnerung und die Ferne sie mit ihrem magischen Duft umgeben;“ deshalb habe Theokrit am Hofe zu Alexandria viele, vielleicht die meisten seiner Idyllen verfassen und die grünen Thäler, die hallenden Felsenbuchten seiner heimatlichen Insel Sicilien so seelebestrickend darstellen können. Auch Heyse verrät (Gedichte S. 290):

Da ich ein junger Gesell, wie schalt mich oft die Geliebte,
Wenn ich in Schweigen versank mitten im lachendsten Glück,
Um erst ferne von ihr in beflügeltem Wort zu ergiefsen
All der Gefühle Gewalt, die mir die Nahe geweckt.
So auch wandelt' ich stumm vorbei an den holden Gebilden
Südlicher Kunst; erst spät kam das Erlebnifs zu Wort.
Ist doch Denken Erinnern, und Dichten ein inneres Anschaun;
Worte beschwören den Geist, der sich den Sinnen entzog.
Nachzubeleben entschwundenes Glück vermag die beseelte
Rede; lebend'gem Genufs gnügt ein verworrenes Ach.

Nach alle dem Gesagten, zu dem sich noch eine Menge Parallelstellen beibringen liefsen, kommt es beim Gelegenheitsgedicht keineswegs auf die Geburtsstunde besonders an; die Hauptsache ist der Keim mit seiner erlebten Grundlage. Ja die Dichter selbst ziehen jene Gedichte vor, welche langsam reiften und setzen Zweifel in rasch geborene.

Gelegenheitsgedicht im Sinne Goethes ist ein jedes Gedicht, welches einem direkten Erlebnis entstammt, mag nun die Geburt

dem Erlebnis unmittelbar folgen (Improvisation) oder mag zwischen Erlebnis und Geburt ein kleinerer oder gröfserer Zeitraum liegen. Nicht *in* einer bestimmten Situation soll diese Situation zum Gedichte werden, aber der Dichter mufs im Hinblick auf eine bestimmte Situation dichten, er mufs sich einmal in der Situation befunden haben, welche sein Gedicht festhält.

Goethe warnte junge Dichter häufig vor erfundenen Stoffen, ganz ähnlich wie Uhland; beide nur aus dem Grunde, weil es unmöglich sei, ein erfundenes gröfsere Ganze zu beherrschen, das heifst, weil die Erlebnisse fehlen müfsten. Der Jugend mangelt „Kenntnifs der Dinge“ (Eckermann I. S. 39), sie ist nicht „reif“ genug, sie ist dem Ganzen nicht „gewachsen“. Alles das sagt nur, das Gedicht würde dann unerlebt, also kein Gelegenheitsgedicht sein. Wenn bei der Improvisation die Gefahr droht, dafs das Gedicht eine Frühgeburt sei, das Gelegenheitsgedicht nach Goethe wäre dagegen die Normalgeburt nach gehörigem Ausreifen des Keims im Innern des Dichters. Wie Schiller an Goethe schreibt (II. S. 80): „Die Störungen sind sehr fatal, aber insofern sie die poetischen Geburten bei Ihnen retardieren, so können sie vielleicht eine desto raschere und reifere Entbindung veranlassen.“

Nicht zu früh hinaus!
Reif erst zu deiner vollen Kraft dich aus!

so soll Geibel seinem jungen Freunde Heyse zugerufen haben (dessen Gedichte S. 199). Und wir können in der That bei allen Dichtern ein sehr spätes Reifen dichterischer Keime bemerken.

Nicht besser liefse sich das Vorgehen ausdrücken als in dem Bilde, welches Novalis im vierten Kapitel seines Ofterdingen von dessen Gestalt braucht. Das Erlebnis verhält sich zum Dichter, „wie das einfache Wort eines Unbekannten, . . . das man fast überhört, bis längst nach seinem Abschiede es seine tiefe unscheinbare Knospe immer mehr aufthut, und endlich eine herrliche Blume in allem Farbenglanze dichtverschlungener Blätter zeigt: so dafs man es nie vergifst, nicht müde wird, es zu wiederholen und einen unversieglichen immer gegenwärtigen Schatz daran hat.“ Henrik Ibsen stellt in einem grotesken Bilde „Die Macht der Erinnerung“ dar (Gedichte übersetzt von L. Passarge S. 42):

Ihr wifst wohl schon, wie man Thiere dressiert:
Wie der Bär sich zuletzt als Tänzer geriert?

In einen Braukessel schnürt man den Kunter
Und macht ein helles Feuer darunter.

Der Bär strebt über den Rand vergebens;
Doch der Führer spielt: „Freut euch des Lebens!“

Vor Schmerz fast ohne Besinnung der Zottige,
Er kann nicht stehn und mufs tanzen im Bottiche.

Und spielt man später die Melodie blofs,
So wird in ihm das Tänzergenie los.

Mir ist selber bekannt, wie herrlich man schwitze,
Bei voller Musik und entsprechender Hitze.

Auch verbrannt' ich mir damals mehr als die Sohlen;
Der Teufel soll die Heizer holen.

Und klingt mir ins Ohr das Lied der Lieder,
So sitz' ich im glühenden Kessel wieder.

Es brennt mir unter den Füssen und Nägeln;
Da tanz' ich wie toll nach der Metrik Regeln.

Justinus Kerner erzählt in seinem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ (2. Abdruck S. 27 f.), welchen Eindruck der Tod des Herzogs Ludwig machte. Dieser war vom Pferde gefallen, „ein Maurerjunge, der gerade von dem Geschäfte kam, grub mit seinem Zweispitz in den Stein, auf den der Herzog gefallen war, ein Kreuz ein, das noch zu sehen ist. Später, ungefähr in meinem zwölften Jahre, dichtete ich folgende Verse auf dieses Ereignifs.“

Als der gute Ludwig hoch vom Pferde
Todt gesunken auf die harte Erde,
Nahet trauernd sich ein Maurersjunge:
Er will klagen, doch es stockt die Zunge,
Aber schnelle hauen seine Hände
Ihm das schönste aller Monumente.
Denn sie hauen in den Pflasterstein
Fromm des Kreuzes heilig Bildnis ein.

Längere Zeit ruht also der Keim sogar in dem jugendlichen Dichter. Das lernen wir bei allen Dichtern kennen, von deren Gedichten wir nähere Kunde besitzen: Goethe, Geibel, Uhland, Hebbel, Freiligrath etc. etc. Goethe meint Schiller gegenüber (II. S. 69): „Die Ausführung wäre ganz unmöglich, wenn sie sich nicht von selbst machte, so wie man keinen Acker Weizen pflanzen könnte, da man ihn doch wohl säen kann. Ich sehe mich jetzt nach dem besten Samen um und an Bereitung des Erdreichs soll es auch nicht fehlen: das übrige mag denn auf das Glück der Witterung ankommen.“ Trotzdem sagt er (a. a. O. II. S. 382 f.), alles, was

man thut und treibt, sei am Ende „extemporisiert“. Wir können beide Behauptungen sehr wohl vereinigen. Schiller wunderte sich häufig, wie rasch Goethe produzierte, wenn alles vorbereitet war, aber er selbst konnte gegen Körner behaupten, dafs es schnell gehe, wenn er nur erst begonnen habe. Ist der Holzstofs aufgehäuft, dann bedarf es nur eines Funkens, und er steht in hellen Flammen. Aber dieses Funkens bedarf es doch, und so scheint auch beim Dichter wenigstens recht oft die endliche Geburt des Gedichtes von einem äufseren Anlafs abzuhängen. Wir haben schon mehrere Fälle kennen lernen, in denen ein neues Erlebnis die Geburt eines alten Gedichtkeimes zur Folge hatte. Insofern ist jedes Gedicht doch auch wieder extemporisiert. Gerade bei Lord Byron ist es sehr charakteristisch, wie er seine grofsen Werke ruckweise produziert, weil er immer erst wieder weiterer Erlebnisse bedarf. Auch dies ist keine singuläre Erscheinung; bei allen Dichtern bemerken wir Pausen der Produktion ein scheinbares Intermittieren ihrer dichterischen Kräfte.

Wir haben dafür schon ein Zeugnis aus dem Munde Adolph Pichlers vernommen. Merkwürdig stark ist die stofsweise Produktion bei Uhland, von welcher seine Witwe sehr gut sagt, mitunter dränge ein Gedicht das andere, als ob eines das andere zeuge, mitunter aber stocke Uhlands Dichtung auf Jahre völlig. Hermann Fischer hat in seiner Studie über Uhland (Stuttgart 1887 S. 36 f.) einen statistischen Überblick gegeben: in den dreizehn oder vierzehn Jahren bis zur Mitte des Jahres 1817 über zweihundert Gedichte, von da in elf Jahren nicht mehr als fünfzehn, dann wieder 1829 und 1834 verhältnismäfsig reichere Produktion (11 und 20 Gedichte bringt die Ausgabe), aus den folgenden drei Jahrzehnten nur zehn Gedichte. Nicht so stark tritt dies bei Platen zu Tage, doch auch bei ihm nach der „Chronologischen Übersicht“ in Redlichs Ausgabe (Hempel III. S. 289 ff.) ein Wechsel von Fluth und Ebbe. Man könnte glauben, dafs lyrische Gedichte gleichsam nur die Pausen zwischen gröfseren Werken ausfüllen, das ist aber nicht richtig; gerade neben bedeutenden Kompositionen, Dramen, Epen, drängen sich auch lyrische Gedichte hervor, um mit ihnen wieder zu verschwinden. Dafür ist Hebbel ein Beweis; er gesteht voll Verzweiflung selbst (Tagebücher II. S. 258 f.): „Dies werd' ich wohl nie los! Nach jeder schöpferischen Periode, wie ich sie diesen Winter gehabt habe (1846 auf 1847), stellt sich eine erbärmliche Pause elendster Ohn-

macht ein, die aber nur in Bezug auf das Ausführen eine ist, nicht in Bezug auf das Erfinden und innerliche Fortbilden. Die Gedanken kommen in Masse, aber sie sind alle, wie Tannenzapfen, die sich im Gehirn festhäckeln; wenn ich übrigens keinen höheren Zustand kennte, so würde ich auch in einem solchen schreiben können, eben darum aber, weil die Unthätigkeit, zu der ich mich verdammt sehe, keine absolute, sondern nur eine relative ist, erträgt sie sich um so schwerer.“ Rührend, ja ergreifend sind seine wiederholten Klagen in solchen unproduktiven Epochen, mit seiner Schöpfungskraft sei es zu Ende; manchmal brachte diese Befürchtung den Gedanken an Selbstmord nahe. Ein sehr genaues chronologisches Verzeichnis aller seiner Werke, welches ich mir anlegte, bestätigt vollständig HEBBELS Geständnis. Einer der fruchtbarsten Dichter, welchen es jemals gab, ist der Pole KRASZEWSKI; er hat eine ganze Bibliothek von vielleicht mehr als 300 Bänden verfafst; aber in seinem Roman „Der Dämon“, in welchem er mit reiferer Kunst das Thema seines Jugendromans „Der Dichter und die Welt“ noch einmal aufnahm und das Werden eines Poeten darstellte, sagt auch KRASZEWSKI: „Es gab für ihn (seinen Helden, den Dichter Adrian) nichts Kostbareres als den Quell, dem die Poesie entquoll. Doch dieser früher in einem mächtigen Strahle, mit gewaltiger Kraft sprudelnde Quell — versiegte zeitweise. Der Poet fühlte sich erkaltet, unlustig, sagen wir es geradeaus, zu allem unfähig. In diesen Augenblicken der Schwäche, ja des Ekels, in denen er sich selbst nicht mehr kannte, ergriff ihn Verzweiflung. Ungeduldig, erschreckt, nahm er instinktiv seine Zuflucht zu allen möglichen das Leben weckenden Mitteln, welche den Kreislauf des Blutes beschleunigten, wohl den Körper für Momente scheinbar elastischer machten, aber auf den Geist, auf die geheimnisvolle Quelle der Begeisterung durchaus nicht wirkten.“ Also selbst KRASZEWSKI, dieser „Held an Fruchtbarkeit“, sah das zeitweise Schwinden der Produktionskraft als etwas für den Dichter Typisches an.

Dasselbe können wir bei GOETHE beobachten; er schreibt an SCHILLER (II. S. 4): „Sehr sonderbar spüre ich noch immer den Effekt meiner Reise (1797). Das Material, das ich erbeutet, kann ich zu nichts brauchen und ich bin aufser aller Stimmung gekommen irgend etwas zu thun. Ich erinnere mich aus früherer Zeit eben solcher Wirkungen und es ist mir aus manchen Fällen und Umständen recht wohl bekannt: dafs Eindrücke bei mir sehr

lange im Stillen wirken müssen, bis sie zum poetischen Gebrauche sich willig finden lassen. Ich habe auch deswegen pausiert und erwarte nur, was mir mein erster Aufenthalt in Jena bringen wird." Sehr schön erläutert diesen Zustand GOETHES ein Brief SCHILLERS an ihn vom 5. März 1799 (II. S. 147 f.). Es müsse, so meint UHLAND, im Dichtergemüt liegen, nur stückweise zu arbeiten (Leben S. 455 f.): darum seine wiederholte Warnung an junge Dichter, nicht ein Leben auf die Lyrik gründen zu wollen, darum die Klage GEIBELS (LITZMANN S. 243 Anm.): „Die Lyrik füllt — auch bei bedeutenden Talenten — kein Leben aus;" sie gewähre schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung des innersten Wesens. Gerade die lyrische Stimmung ist die eigensinnigste. „Ich habe bemerkt," so schreibt SCHILLER (II. S. 84) „dafs diese unter allen am wenigsten dem Willen gehorcht, weil sie gleichsam körperlos ist, und wegen Ermanglung eines materiellen Anhalts nur im Gemüte sich gründet." Freilich vermag der Vorsatz viel auch über die Stimmung (a. a. O. II. S. 159), manchmal läfst sich die poetische Muse wenigstens im Notfall auch kommandieren (II. S. 264), aber wie selten ist dies wirklich dem Poeten günstig.

---

4. Zufall.

Was hilft es viel von Stimmung reden?
Dem Zaudernden erscheint sie nie.
Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie!

Goethe.

Bisher haben wir immer vorausgesetzt, dafs das Erlebnis einen Keim in die Phantasie des Dichters senke, dafs sich unbewufst das Erlebnis zum Keim umbilde. Nun kann es aber vorkommen, dafs man von aufsen her mit Absicht einen Gedichtkeim in den Dichter zu legen sucht, dafs man ihn zwingen will, bei einem bestimmten Geschehen, wenn auch nicht etwas zu empfinden, so doch etwas zu dichten. Der wahre Dichter wird nur dann darauf eingehen, wenn dieses äufsere Geschehen ein Echo in seinem Innern weckt, also gerade so wie jedes andere von aufsen kommende Erlebnis wirkt; dann senkt sich wirklich ein Keim in seine Phantasie. Es entsteht das, was man Gelegenheitsgedicht im gemeinen Sinne des Wortes nennt. Hier greift der Zufall ein.

Es könnte scheinen, dafs der Ausdruck Zufall unrichtig sei: in den bisher beobachteten Fällen schien ja gerade der Zufall zu walten, indem ein zufälliges Erlebnis den Keim in die Phantasie des Dichters versenkte. Hier dagegen wird mit Absicht ein Erlebnis in die Sphäre des Dichters gerückt. Trotzdem bedünkt mich die Bezeichnung Zufall richtig. Wir haben festgestellt, dafs ein notwendiges Verhältnis zwischen Erlebnis und Keim obwalte, dafs nicht ein loses, sagen wir geradezu, nicht ein zufälliges Band die beiden verknüpfe. Das Erlebnis kann vom Dichter, wie wir sahen, seiner dichterischen Natur nach gar nicht anders aufgefafst werden, nur in einer bestimmten Richtung kann das Erlebnis auf ihn wirken, während andere Erlebnisse ganz unbemerkt an ihm vorübergehen. Wie sagte doch Goethe (Eckermann III. S. 218): „Ich habe in meiner Poesie nie affektiert. Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen. Liebesgedichte habe ich nur gemacht, wenn ich liebte. Wie hätte ich nun Lieder des Hasses schreiben können ohne Hafs! Und, unter uns, ich hafste die Franzosen nicht, wiewohl ich Gott dankte, als wir sie los waren.“ Goethe beweist uns damit, dafs jene Zustände, Verhältnisse, Ereignisse, kurz Erlebnisse spurlos an ihm vorübergingen, welche Körner und andere Dichter so mächtig erregten. Von den äufseren Erlebnissen wecken eben nur solche die inneren, welchen der Dichter zugänglich ist; das folgt aus der Auffassung vom Erlebnis, welche wir durchgeführt haben (vgl. Kap. 2. Abschnitt 1. S. 94 ff.). Es wirkt demnach das Erlebnis mit Notwendigkeit auf den Dichter.

Anders in dem Falle, welchen wir jetzt betrachten. Da wird der Dichter vor ein bestimmtes Erlebnis gestellt, und man verlangt von ihm, es solle sich in ihm zu einem dichterischen Keim umwandeln. Die Muse jedoch ist flüchtig und eigenwillig, es ist sehr fraglich, ob sie in diesem Falle spricht. Die Phantasie des Dichters kann also nicht nach Notwendigkeit wirken, sich nicht das heraus holen, was ihr stammverwandt ist, sondern sie soll bei einem zufällig herausgegriffenen Erlebnisse sich bethätigen. Das wird nun freilich nur in seltenen Fällen gelingen.

Aber daran nicht genug. Das Erlebnis wird vom Dichter zufolge seiner dichterischen Natur verschieden zum Keim umgebildet befruchtet. Bei den Fällen, welche wir jetzt betrachten, wird ihm jedoch gleichsam vorgeschrieben, in welcher Weise dies geschehen

soll. In allen anderen Fällen ist sein Empfinden ein notwendiges, hier ist es ein zufälliges. Er soll empfinden, aber er empfindet nichts, er soll ein Erlebnis zum Keim befruchten, aber seine Natur zwingt ihn nicht dazu. Es wird daher bei so bewandten Umständen mehr das bewufste, als das unbewufste Schaffen sich einstellen. Der Dichter wird sein Instrument als Virtuose behandeln, nicht aus einem naturnotwendigen Triebe. Das Gelegenheitsgedicht im gemeinen Sinne des Wortes wird daher der vollständigste Gegensatz zum unbewufsten Schaffen bilden und das wird sich auch im Gedichte selbst zeigen, es wird ihm in einer Reihe von Eigenheiten anhaften.

Sehr treffend ist das, was Theodor Bergk in seiner griechischen Litteraturgeschichte hierüber vorbringt, obwohl auch er Goethe mifsverstanden hat (II. S. 107 f.). Er spricht von der schwierigen Lage des griechischen Chordichters: „er arbeitet nicht so sehr aus eigenem Antriebe, sondern wartet, bis die Aufforderung an ihn herantritt, nicht immer zu guter Stunde, und doch soll die Aufgabe in der gegebenen Frist gelöst werden, auch wo die rechte Stimmung fehlt. Wie die Baukunst, die Skulptur und Malerei dem religiösen Leben dienen, dann aber auch das Gedächtnis sterblicher Menschen der Nachwelt überliefern, so fällt auch der lyrischen Poesie und den mit ihr verbundenen musischen Künsten das gleiche Amt zu. Gerade die Poesie dient vorzugsweise der religiösen Andacht, verschönert die Ehrentage der Götter und erhöht die Festesfreude, wie sie andererseits zum Preise der Menschen die Worte kunstreich zum Liede zusammenfügt. Der Dichter, der für einen siegreichen Kämpfer zu Olympia ein Festlied abfafst, ist ganz in der gleichen Lage, wie der plastische Künstler, der die Gestalt des Siegers nachbildet, um als Weihegeschenk zu dienen. Gleichwohl sehen wir, wie die grofsen Meister der lyrischen Kunst in dem Grade Herr über die ihnen verliehene Musengabe waren, dafs sie alle Zeit jene Aufgabe zu lösen vermögen, gerade so, als wenn freie Wahl und Neigung sie dazu getrieben hätte."

Das ist es! Denn natürlich kann sich auch hier der Zufall in Notwendigkeit umsetzen, kann auch ein solches zufällig von Fremden herausgegriffenes Erlebnis ganz ebenso wirken, wie jedes andere notwendig vom Dichter gepackte. Damit rückt aber das Gedicht, wie man sieht, aus unserer gegenwärtigen Betrachtung heraus. Wir merken den bedeutsamen Unterschied augenblicklich,

wenn wir ein Beispiel betrachten. Etwas anderes wird es sein, wenn der Dichter etwa vom Attentat auf einen Kaiser im Innersten erschüttert zum Ausdrucke seiner Erregung ein Gedicht verfafst, denn das ist kein Zufall, sondern innerste Notwendigkeit; wieder etwas anderes, wenn er bei demselben Anlafs vielleicht zu einer Festvorstellung einen Prolog dichten soll; dies ist Zufall, denn man trägt ihm dies auf, sei es wirklich eine Person, seien es nur die Umstände (z. B. bei einem Theaterleiter) oder fremde Zwecke, welche mit dem Erlebnis und dem Gedichte nichts zu thun haben, Ordenssucht oder dergl. Gewifs wird ein solches Gedicht sich ganz anders ausnehmen, als das zuerst vorausgesetzte.

So wurde Hebbel von dem Attentat auf den Kaiser Franz Joseph im Februar 1853 gewaltig erschüttert und dichtete kurz darauf seine berühmten Stanzen „An des Kaisers von Österreich Majestät“ (VII. S. 267 ff.), wie er hinzusetzt: „Bei Gelegenheit des Attentats.“ Das ist ein echtes Gelegenheitsgedicht, aber kein Zufall hat es hervorgerufen; ein Gelegenheitsgedicht im gemeinen Sinne dagegen ist es freilich nicht. Das Attentat auf Seine Majestät, also ein Zeitereignis, ist Hebbels äufseres Erlebnis. Er denkt zuerst an das Dichterwort, dafs die Majestät den Gesalbten des Herrn umfliefst und schirmt; dann weiter, das glücklich abgewendete Mordattentat feie den Kaiser doppelt, er müsse zu Grofsem aufbewahrt sein. Nun weiter: in Mailand gab es damals ein Revolutiönchen, aus Ungarn kam der Meuchelmörder. „Italien schickt abermals die Revolution, Ungarn nun gar den Kaisermord: sollte das nicht ein Wink seyn, nirgends das Fundament des Throns zu suchen, als in Deutschland und also Deutschland und deutsches Element zu kräftigen? Mein altes Lied! Soll ich's noch länger allein singen?“ Diese „Reflexion“ lesen wir am 19. Februar 1853 im Tagebuch (II. S. 366 f.). Und das wird der Inhalt seines Gedichtes. Ein Gedankenerlebnis ist das Echo des äufseren und senkt sich in seine Phantasie. Du bist gefeit, o Kaiser, nun darfst du doppelt dir vertrauen, das Gröfste wird dir gelingen, lafs Deutschland sich erheben, das nur von einem Göttersohne betäubt daliegt, durch Napoleon, der erste Recke schläft nur, „Berühr' ihn, Herr, ein Habsburg kann ihn wecken!“

Als nun im Jahre 1861 auf König Wilhelm von Preufsen ein Attentat verübt wurde, da erhob Hebbel seine Stimme von neuem „An Seine Majestät König Wilhelm I. von Preufsen“ (VII. S. 270 ff.) und mahnte direkt im Anschlufs an das erste

Gedicht zu ähnlicher That. Wir sehen deutlich: die Gelegenheit ist nur der Anstofs zur Geburt längst in ihm liegender Keime, „mein altes Lied," so sagt er selbst! Wir erhalten also kein Gedicht des Zufalls, das Erlebnis hat gewirkt, wie es bei HEBBELS eigenartiger Dichternatur nicht anders wirken konnte: er grübelt darüber nach und gelangt so zu seinem Gedichte, das darum Ausdruck innerer Notwendigkeit ist.

Betrachten wir dagegen ein anderes Gedicht, welches bei der gleichen Gelegenheit entstand und sich an „Graf O'DONELL" wendet; es ist von RUDOLF HIRSCH (Vaterländisches Ehrenbuch, herausgegeben von ALBIN Reichsfreiherrn VON TEUFFENBACH. Poetischer Teil, S. 848 f.) und lautet:

Der Kaiser und sein Adjutant
Sind in Erzherzog Karls Palast;
Ein dunkler Drang den Grafen fafst,
Er spricht: „Herr, schlecht sitzt der Verband!"
Und was er sagt, das thut auch schnell
Graf O'Donell.

Er dachte zitternd: „Wenn den Stahl,
Der meines Kaisers Hals geritzt,
Der Meuchler gar mit Gift bespritzt" — —
Das wühlt in ihm mit Höllenqual,
Doch hat es vor dem Kaiser hehl
Graf O'Donell.

Er tritt zum Herrn entschlossen fest,
Die Wunde saugt er aus zum Grund,
Und reinigt sie mit eig'nem Mund
Ungern der Fürst gescheh'n es läfst.
Nicht Fabel ist, was ich erzähl'
Vom O'Donell.

Doch überhört das Weit're nicht:
„Wenn ich zu Bette müfste ruhn —
Jetzt, wo im Land vollauf zu thun —
Das wäre schlimm!" Franz Joseph spricht.
„Nach Haus!" gibt er darauf Befehl,
„Mit O'Donell!" —

Den Kaiser seh' ich staunend an:
Wer sagt mir, wann er gröfser ist,
Als Held, als Sohn, als frommer Christ?
Wenn so der Jüngling, wie der Mann?!
Der Retter Hoch aus voller Seel',
Graf O'Donell.

Das ist nun ein Gedicht, aufser der Gelegenheit nichts, ohne Kommentar kaum verständlich, weil es nur das Wirkliche bietet, ohne Notwendigkeit, ein Zufallsgedicht. Es fehlt innere Form,

die Teile passen nicht zusammen, das Erlebnis ist weder befruchtet, noch im Innern des Dichters umgestaltet worden; es ist Prosa in Versen, was auch den anderen Gedichten RUDOLF HIRSCHS von HEINRICH KURZ (IV. S. 40 a.) nachgesagt wird.

UHLAND äufsert sich über das Gelegenheitsgedicht (HOLLAND S. 86) und unterscheidet zwischen dem Gelegenheitsgedicht, welches seinen Anlafs von bestimmten Erscheinungen und Ereignissen nimmt, die die Stimmung anregen, und dem eigentlichen Gelegenheitsgedicht, bei welchem „der besondre Gegenstand nicht immer mächtig genug ist, eine solche Stimmung wirklich zu wecken, und daher die gewandte Behandlung eines an sich auch weniger dichterischen Stoffes das Beste thun mufs". Was er weiter anführt, soll lehren, den Hauptfehler zu vermeiden: „Soll übrigens ein Gelegenheitsgedicht auf allgemeineres Interesse Anspruch haben, so kann billig verlangt werden, dafs es in sich vollständig, d. h. ohne vorausgängige Erläuterung durch sich selbst verständlich sei. Bedenklich ist daher immer, wenn wir erst durch die längere Überschrift eines kurzen Gedichtes auf den Inhalt vorbereitet werden."

Mustergiltig ist in dieser Hinsicht UHLANDS Gedicht: „Am 18. Oktober 1815. Herrn Bürgermeister KLÜPFEL, ständischem Abgeordneten der Stadt Stuttgart" (S. 83 ff.). Es ist ein Gedicht zu einer ganz bestimmten Gelegenheit, aber durchaus verständlich, noch immer giltig, weil es allgemein menschliche Gefühle bei einem besonderen Anlafs ausspricht. Es gehört ebenso wie die beiden HEBBELschen zu den Zeitgedichten, ähnlich seinem „Schwindelhaber". Bezeichnend ist sein „Verspätetes Hochzeitlied" (S. 62 f.). Wie es jetzt in den Ausgaben steht, ist es allgemein giltig, ohne persönliche Beziehung, ohne Hinweis auf den besonderen Anlafs; in der ursprünglichen Fassung, welche von ADELBERT VON KELLER „Freunden zum Grufs mitgeteilt" wurde (Tübingen 1876), mangelt jedoch ein persönliches Moment nicht. UHLAND hat dies für die Öffentlichkeit getilgt und dadurch allen verständlich gemacht, welche nichts von seinem Leben und den zufälligen Zeitumständen wissen. Er hat aus einem Zufallsgedicht ein Gelegenheitsgedicht im GOETHEschen Sinne gemacht.

Charakteristisch zeigt sich GOETHE, welcher im Namen der Karlsbader Bürgerschaft den Kaiser FRANZ und die Kaiserin von Frankreich bei ihrem Besuche 1812 begrüfsen soll. Die Aufgabe war schwer, er löste sie vortrefflich; den Kaiser stellt er in

Beziehung zu Karlsbad, er betrachtet seinen Besuch in Karlsbad als ein Symbol für das ganze Reich, die Gründung der Wandelbahn unter den Augen des Kaisers als Symbol für das Heil in Deutschland. Die Kaiserin von Frankreich, Marie Louise, die Mutter des Königs von Rom, wird als Friedensmittlerin angerufen, also auch symbolisch gefafst. Aber wieviel herzlicher, inniger als diese reflektierenden Gedichte ist jenes, welches er damals der Kaiserin von Österreich, Maria Ludovica widmete; dazu trieb ihn nicht die Bitte der Karlsbader Bürgerschaft, sondern sein eigenes Innere; hier spricht nicht nur seine Weisheit, sondern sein Herz, hier geht er vom Gefühls-, nicht vom Gedankenerlebnis aus. Goethe hat diese Zufallsgedichte zusammengefafst und von den übrigen gesondert, während er die Gedichte an Lida, Lili, Friederike unter die Lieder einreihte: er hat einen eigenen Abschnitt „An Personen zu festlichen Gelegenheiten etc." zusammengestellt, zum Beweis, dafs er ihnen einen besonderen Charakter beilegte.

Bei echten Dichtern wird der Zufall nur der Anlafs zum Aussprechen lange ruhender Keime sein, was Goethe graziös in einem Bilde ausdrückte (Unterhaltungen mit dem Kanzler Müller S. 61); „er verglich sich mit einem Gärtner, der eine Menge schöner Blumen besitze, ihrer aber dann erst recht gewahr werde, wenn jemand einen Straufs von ihm fordere. So mache ihm die Poesie erst wieder Vergnügen, wenn er eine Nötigung zu einem Gelegenheitsgedicht erhalte". Das war freilich im Jahre 1823; er kommandierte die Poesie.

Heine schreibt den 17. Mai 1824 an seinen Freund Moses Moser (Strodtmann, Briefe I. S. 163 f.): „Du sollst . . . der schönen Madame Robert einliegendes Sonett in meinem Namen zustellen. Lafs es Niemanden vorher sehen. Es ist nicht viel wert, aber ich hatte versprochen, der schönen Frau ein Gedicht zu machen, und für ein solches aufgegebenes Gelegenheitsgedicht, wo die Konvenienz (die Macht der Verhältnisse) den wirklichen Ernst teils heischte, teils verbot, dafür ist das Gedicht noch immer gut genug, und es wird der schönen Frau gefallen und sie erfreuen — — —" Gemeint ist wohl das erste Sonett Friederike (Elster I. S. 254 f. Strodtmann 16, 251 ff.). Heine bezeichnet klar die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe, sowie den zweifelhaften Erfolg.

Kaum wird sich ein Dichter solchen Missionen immer und ganz entziehen können, obwohl er mit Widerstreben daran geht.

Uhland wurde 1827 von einer in Stuttgart lebenden Fürstin aus der kgl. Familie um ein Festspiel für den Geburtstag ihres Gemahls angegangen, und als der sehr höflich bittende Kammerherr abschlägig beschieden war, kam jene selbst vorgefahren. Allein Uhland blieb einfach bei der Versicherung seines Bedauerns, zu so etwas gar kein Talent zu haben, und bemerkte gegen Schöll, dem wir diese Anekdote verdanken: „Es ist gar artig, wie solche Herrschaften Einem immer mit der wohlgemeinten Versicherung zureden, es dürfe ja etwas ganz Leichtes sein; von dem sie selbst übrigens keine Vorstellung haben, als dafs es blofs aufserordentlich schön zu sein brauche" (Notter S. 225 f.). Immerhin ist ein dramatisches Zufallsgedicht leichter zu entwerfen als ein lyrisches, denn dort kann die artige Erfindung und die schöne Ausführung den Mangel des Erlebten verdecken, was in der Lyrik ohne die Gefahr kalter Gleichgültigkeit kaum möglich ist.

Das Zufallsgedicht wird sich von den echten Gelegenheitsgedichten unterscheiden, vor allem durch ein stärkeres Hervortreten des äufseren Erlebnisses, es wird keiner Gattung rein angehören, sondern sich auf der Grenze zwischen den Gattungen bewegen. Es wird viel mehr innere Gedankenerlebnisse verwerten, als Gefühlserlebnisse, die Reflexion wird hervortreten. Das Zufallsgedicht wird sich der konventionellen Lyrik nähern, weil es vorzüglich der Kunstfertigkeit und Gewandtheit entstammt, es wird entweder zu speciell, also nicht frei, oder zu allgemein, also nicht notwendig erscheinen, entweder nur auf den éinen Fall passen und dann den Nichteingeweihten ohne Kommentar nicht verständlich sein, oder so allgemein, dafs es auf den éinen Fall ebenso pafst wie auf tausend andere, es wird sich nicht auf jener Schnittlinie des Allgemeinen und Besonderen bewegen, welche wir für das lyrische Gedicht festgestellt haben. Der Dichter wird referieren, sei es das Erlebnis selbst, sei es den Eindruck, welchen das Erlebnis auf ihn hervorbrachte, oder die Wirkung des Erlebnisses für die Zukunft.

Gewöhnlich ermangeln die Zufallsgedichte der inneren Form, um so mehr, weil sie überdies meist Improvisationen sein müssen; sie sind für eine bestimmte Gelegenheit berechnet, müssen deshalb zu einem bestimmten Zeitpunkt fertig sein. Durchaus wirkt bei ihnen der Zufall und darum mussten sie hier eingereiht werden.

Man unterschied früher in den Gedichtsammlungen die Zu-

fallsgedichte nach dem Anlasse, d. i. dem zufälligen Ereignisse, zählte: Hochzeitsgedichte, Begräbnisgedichte, die übrigen unter den „vermischten“ zusammenfassend. Diese Einteilung ist ganz nebensächlich, es hat nichts zu bedeuten, ob ein Gedicht zu einer Taufe, zu einer Hochzeit oder einem Trauerfalle gemacht werden soll, immer bleibt es ein Zufallsgedicht.

Nur in gewisser Beziehung gehören die Maskenaufzüge hierher, wie Goethe solche dichtete; er war ja zugleich der Erfinder der äufseren Scenerie. Wir haben es also mit Dramen zu thun, welche nicht in modernem Sinne gestaltet sind, aber ganz gut im mittelalterlichen. Dafs Goethe hierbei häufig Zufallsgedichte schuf, das ist begreiflich.

Schliefslich wären die „Theaterreden“, Prologe und Epiloge zu nennen; auch sie können Zufallsgedichte sein, sich aber auch zu Gelegenheitsgedichten erheben. Goethe und Schiller haben Muster dieser zweiten Art geschaffen; sie benutzen nur den Anlafs einer Theaterrede, eines Prologs, um öffentlich Dinge vorzubringen, welche sie schon lange tief beschäftigten, um dem Publikum Wahrheiten zu sagen, für deren Aussprechen sonst nicht leicht Ort, Zeit und Form gefunden werden könnten. Hebbel und Geibel, Gottfried Keller und Heyse sind ihnen auf diesem Wege gefolgt, und Ferdinand Kürnberger hat in einem seiner geistreichen Aufsätze, welche viel zu wenig gekannt sind (Lit. Herzenssachen. Wien 1877 S. 255 ff. „Die Quellen der Kunst“), einmal kurz skizziert, was ein Prolog sein könnte; er denkt an eine Art Lehrgedichts in Fragen der Kunst, wie früher die Heroide ein solches in Fragen der Liebe war; der Ausdruck „Lehrgedicht“ ist nicht vollständig zutreffend, Kürnberger denkt, was seine Darstellung ergiebt, an ein reflektierendes Gedicht, in welchem nach Art von Schillers „Huldigung der Künste“ der Gedanke in den zündenden Funken dichterischer Empfindung überspringt. Kunstweisheit in schönster Form verlangt er vom Prolog; und wirklich könnte sich darin eine besondere Form der Gedankenlyrik entfalten. Jetzt sind solche Prologe häufig so momentan, dafs sie kurze Zeit nach der zufälligen Gelegenheit schon nicht mehr verstanden werden können.

Das Zufallsgedicht wird von sehr vielen mit dem Gelegenheitsgedichte verwechselt, wie wir es mit Goethe feststellten. Das Zufallsgedicht ist das Gelegenheitsgedicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes, von welchem ein Witzbold einmal behauptete:

„Gelegenheit macht Diebe,“
Ein altes Wahrwort spricht,
Bestätigt in der Liebe,
Bewiesen vor Gericht;
Und was im Dichterhaine
Gelegenheit verbricht,
Sagt schon das Wort, das Eine:
„Gelegenheitsgedicht.“

---

5. Weiterkeimen.

„Warum kannst du nicht deine Werke still
Nonum in annum aufbewahren?“ —
Weil Geschaffenes wieder zeugen will,
Und das in seinen jungen Jahren.

Paul Heyse.

Nicht immer gelingt es dem Dichter, schon im Innern mit dem Stoffe fertig zu werden, dann mufs er das bereits geborene Gedicht umgestalten, was als äufseres Wachstum später behandelt werden soll. Es kann aber auch der Fall eintreten, dafs der Dichter den Keim für das éine Gedicht gleichsam nicht aufbraucht, oder dafs das Erlebnis bedeutend und mächtig genug ist, um mehr als éinen Keim in die Phantasie des Dichters zu senken. Dann kann es geschehen. dafs nicht éin Gedicht dem éinen Erlebnis entspricht, sondern mehrere Gedichte. Diese Erscheinung wollen wir Weiterkeimen nennen. Sie mufs natürlich hier betrachtet werden, da man von Zwillings- und Drillingsgeburten reden könnte. Ähnliches kommt auch in der Tierwelt vor; einer lebensfähigen Frühgeburt folgt binnen kurzer Zeit eine gesunde Normalgeburt; so berichtet das *Live Stock Journal* (vgl. Neue freie Presse, Landwirtschaftliche Zeitung Nr. 8784) von einem solchen Falle bei einer Jerseykuh, welche binnen drei Wochen ein Stier- und ein Kuhkalb zur Welt brachte, beide leben und sind fast gleich kräftig. Es hat wohl nichts Entwürdigendes, wenn wir das Entstehen eines Gedichtes damit vergleichen; ist doch das Werden eines tierischen Individuums gleichfalls ein geheimnisvolles Wunder der Natur und unsere naturwissenschaftlich-denkende Zeit kann nicht so ekel sein, an der Parallele aus der physischen Welt für psychische Vorgänge Anstofs zu nehmen. Die Analogie der Thatsachen ist zu grofs, als dafs wir sie übersehen dürften.

Elster (Deutsche Litteraturdenkmale XXVII S. XV ff.) meint, Heine habe dasselbe Erlebnis, seine Liebe zur Cousine Amalie

Heine dreimal gestaltet, zuerst das Erlebnis begleitend in seinem Cyklus „Junge Leiden“, das wäre Improvisation; dann aus der Erinnerung im „Lyrischen Intermezzo“, endlich bei einer Art von Nachleben, da er wieder nach Hamburg zurückkehrt, in dem Abschnitte „Heimkehr“. Allein was hier unter Erlebnis verstanden wird, ist eigentlich ein Erlebniskomplex, es sind mehrere verschiedene Erlebnisse, welche sogleich oder nach längerem inneren Wachstume zu Gedichten werden. Hier keimt strenggenommen nicht das éine Erlebnis weiter, sondern es keimen unterschiedliche Erlebnisse neben einander, von denen einige früher, andere später geboren wurden.

Aber es kommt vor, dafs wirklich éin Erlebnis weiterkeimt, vom Dichter zweimal oder öfter zu Gedichten benutzt wird. Man könnte dies für ein Zeichen der Schwäche ansehen und glauben, nur ein schlechter, erfindungsarmer Dichter wiederhole fort dasselbe, er müsse durch sein Singen ermüden. Wenn ein Dichter hundert Epigramme auf eine lange Nase macht, so ist dies ein Spiel mit der Variation, ein bewufstes Handhaben der dichterischen Form zu immer neuen Fassungen desselben Stoffes; das gehört in éine Linie mit der musikalischen Variation, welche der geniale Musiker z. B. Beethoven mit Genialität unerschöpflich machen kann, wie ihn denn Diabelli gelegentlich kaum mehr zum Aufhören im Variieren desselben Themas bringen konnte. Hier wird die Variation mit neuem geistreichen Inhalte gefüllt; trotzdem grenzt es ans Virtuosenhafte und wirkt nicht so direkt wie das Durchführen eines Themas. Wie pikant hat Schumann (Op. 9) im „Karneval“ 21 Nummern auf die vier Noten A. Es. C. H (Ascha) aufgebaut, wie herrlich Schubert im D-moll-Quartett sein Lied „Der Tod und das Mädchen“ variiert. Natürlich hat in der Musik, bei welcher so unendlich viel in der Form steckt, die Variation eine ganz andere Bedeutung als in der Dichtkunst. Auch die Architektur besteht nur in der Variation, in der Lösung derselben Aufgabe liegt ihre grofse Kunst.

Wenn sich aber Hermann von Gilm vornimmt, während eines ganzen Monats jeden Tag ein Gedicht zu machen, in welchem das Märzveilchen vorkommt (vgl. Passer S. 12), so ist das eine Spielerei, des Dichters und der Dichtkunst unwürdig, und in der That zählt der Cyklus „Märzenveilchen“ (Ausgewählte Dichtungen S. 1 ff.) zu den schwächsten Werken des genialen Gilm. Etwas anderes ist es, dafs Freytag seiner Vorliebe für das lustige Volk der Spatzen in jedem seiner Romane Raum gab.

Mehrfaches Verwerten eines und desselben Erlebnisses kann nun doppelte Tendenz haben: entweder als inneres oder als äufseres Wachstum; entweder ist der Dichter von der ersten Verwertung des Erlebnisses nicht befriedigt und ersetzt die ursprüngliche Fassung durch eine neue, oder aber in der ersten Fassung ist das Erlebnis nicht ganz aufgebraucht, und dann entwickelt sich neben dem ursprünglichen Gedicht ein zweites und drittes. So hat Uhland etwa im Jahre 1803 eine Ballade „Die Wallfahrtskirche“ gedichtet, aber in seine Sammlung nicht aufgenommen, sie findet sich bei Notter (S. 27 ff.); viele Jahre später, nämlich 1829, hat er dasselbe Thema (Erlebnis) noch einmal behandelt in dem Gedichte „Der Waller“, erst diese Bearbeitung würdigte er der Publikation (S. 284 ff.); eine Zwischenstation[1] bildet „Der Pilger“ aus dem Jahre 1806 (S. 208 f.), das wieder auf Schillers „Pilgrim“ von 1803 (XI. S. 380 f.) zurückweist und in Kerners „Pilger“ (I. S. 23 f.) anklingt. Hier bezeichnet die „Wallfahrtskirche“ gleichsam die Farbenskizze des Malers, eine Vorstudie zur Erprobung der Kräfte, erst die zweite Gestalt ist dann das ausgeführte Bild. Ebenso verhält sich das „Lied eines Hochwächters“ (Leben S. 23 f.) aus dem Jahre 1804 zu „Des Knaben Berglied“ von 1806; jenes wird verworfen, dieses ist die bleibende Fassung (S. 20 f.):

Lied eines Hochwächters.

Was kümmert das Getümmel
Der kleinen Erde mich!
Hoch in dem blauen Himmel
Leb' unter Sternen ich.

Und seh' so klein da unten
Die Erdenmännlein gehn,
Seh wie sie sich in bunten
Geschäft'gen Wirbeln drehn.

Doch Dank! zu meiner Höhe
Dringt nicht ihr Modezwang,
Schwingt sich kein Ach und Wehe
Und keiner Fessel Klang.

Dem Himmel angetrauet
Kann frei und froh ich sein,
So weit mein Auge schauet,
Ist diese Erde mein.

Und mein sind alle Sterne,
Die durch den Himmel gehn,
Und sich in blauer Ferne
Mir überm Haupte drehn.

Wenn einst mit Gottes Willen
Mein Erdenleib zerfällt,
So trägt man ihn im stillen
Hinab zur kleinen Welt.

Und ihr geschäft'gen Leute!
Ihr leget ihn zur Ruh,
Längst schwang sein Geist zur Freude
Sich sel'gern Welten zu.

---

[1] Man kann für das Thema noch auf „Die Nonne“ verweisen, welche 1805 entstand.

Des Knaben Berglied.

Ich bin vom Berg der Hirtenknab,
Seh' auf die Schlösser all herab;
Die Sonne strahlt am ersten hier,
Am längsten weilet sie bei mir;
Ich bin der Knab vom Berge.

Hier ist des Stromes Mutterhaus,
Ich trink' ihn frisch vom Stein heraus;
Er braust vom Fels in wildem Lauf,
Ich fang' ihn mit den Armen auf;
Ich bin der Knab vom Berge.

Der Berg der ist mein Eigentum,
Da ziehn die Stürme rings herum;
Und heulen sie von Nord und Süd,
So überschallt sie doch mein Lied;
Ich bin der Knab vom Berge.

Sind Blitz und Donner unter mir,
So steh' ich hoch im Blauen hier;
Ich kenne sie und rufe zu:
„Laſst meines Vaters Haus in Ruh!"
Ich bin der Knab vom Berge.

Und wenn die Sturmglock' einst erschallt,
Manch Feuer auf den Bergen wallt,
Dann steig' ich nieder, tret' ins Glied
Und schwing' mein Schwert und sing' mein Lied;
Ich bin der Knab vom Berge.

Die neue Fassung hat gewiſs unendliche Vorzüge, ein neuer Geist ist hineingekommen, welcher dem Motive viel besser entspricht: die kühne Entschlossenheit statt der früheren idyllischen Zufriedenheit; der Ton ist einheitlicher geworden, das Gedicht ist nun echt liedmäſsig, während in der ersten Fassung mehr Reflexion steckt. Auch hier ist ganz deutlich zuerst die Wirkung des Erlebnisses versucht, erprobt, und dann erst befriedigend gestaltet. Strenge genommen wird hier für ein bereits geborenes Gedicht ein neues eingesetzt.

Ein ähnlicher Fall zeigt sich bei Uhland noch einmal; aus der unbeholfenen jugendlich-unfertigen Ballade „Die Braut" (Notter S. 32 f.) wird später 1809 „Der Wirthin Töchterlein" gemacht unter Anschluſs an ein bekanntes Volkslied; und éin Motiv aus der „Braut" wird ebenfalls 1809 in die Ballade „Des Goldschmieds Töchterlein" verarbeitet. Auch hier wird erst in den späteren Fassungen das Motiv rein herausgebracht, es ist gleichsam die Korrektur vorgenommen. Alle diese Fälle haben das Gemeinsame, daſs der Stoff, das Erlebnis, umgestaltet und die erste Fassung verworfen wurde, es tritt das neue Gedicht nun an die Stelle des alten. Man könnte dies fast als eine Form des äuſseren Wachstums ansehen, aber ein Unterschied waltet doch ob; beim äuſseren Wachstum besteht die Absicht zu verbessern, es ist bewuſste Ciselierarbeit des Dichters; hier dagegen ist ein innerer Prozeſs ganz deutlich zu bemerken: das Erlebnis, welches noch nicht rein herausgearbeitet war, läſst den Dichter nicht ruhen und die Neuentstehung ist ein abermaliges inneres Wachsen aus dem ersten

Keime so zwar, dafs wir alle Momente des inneren Wachstums annehmen dürfen.

Anders steht die Sache dann, wenn der Dichter das Erlebnis direkt zweimal oder mehrere Male verwendet. Gewöhnlich wird dabei in dem éinen Falle das Erlebnis nur beiläufig behandelt, während es später in den Mittelpunkt rückt.

Wir haben das 18. Gedicht des Buches Suleika in Goethes west-östlichem Divan schon betrachtet; es entstand zu Heidelberg am 21. September 1815 und Hatem sagt darin (IV. S. 137):

Verziehst mein Prahlen
Von deiner Lieb und meinem
Durch dich glücklichen Gelingen,
Verziehst anmuthigem Selbstlob.

Selbstlob! Nur dem Neide stinkt's,
Wohlgeruch Freunden
Und eignem Schmack!

Dieses Motiv wird ganz beiläufig angeschlagen, nur als Einleitung für das Weitere; damit ist es aber noch nicht abgeschlossen oder abgethan; am 5. Januar 1816 entsteht daraus das 13. Gedicht im Buche des Unmuths (IV. S. 90):

Sich selbst zu loben, ist ein Fehler;
Doch Jeder thut's, der etwas Gutes thut:
Und ist er dann in Worten kein Verhehler,
Das Gute bleibt doch immer gut.

Lasst doch, Ihr Narren, doch die Freude
Dem Weisen, der sich weise hält,
Dass er, ein Narr wie Ihr, vergeude
Den abgeschmackten Dank der Welt!

Das Erlebnis dieses Gedichtchens ist ein türkischer Vers bei Diez (Denkwürdigkeiten II. S. 54), gegen den sich Goethe wendet.

Dafs der Mensch seine Vorzüge beweise, ist geziemlich;
Allein sich selbst zu loben, ist ein Fehler.

Dies Erlebnis ist demnach zweimal verwertet und begegnet noch einmal unter den Sprüchen in Prosa (Nr. 125), wieder anders gewendet.

Geibel hat das Aussehen seiner späteren Frau, Ada Trummer, in seinem Gedicht „Erste Begegnung“ (III. S. 230 f.) so ausgedrückt:

Lieblich war sie als Kind, schwarzäugig; schimmernde Blässe,
Wie sie die Perle dir zeigt, lag ihr um Wangen und Stirn.

In seinem unvollendeten Epos „Julian“ heifst es im ersten Gesange von Anna (II. S. 236):

Weich, schlank und schmiegsam ist ihr Wuchs zu schauen;
Vom Auge, dunkel wie gestirnte Nacht,
Strahlt Güt' und Unschuld; Schläf' und Wangen zeigen
Den blassen Schmelz, der echten Perlen eigen.

(vgl. Litzmann S. 103 und 110). Auch hier ist wieder das Erlebnis einmal beiläufig, dann selbständiger, aber nur in anderem Zusammenhang behandelt. Ähnlich verhält sich Geibel einem anderen Erlebnisse gegenüber; am 14. Februar 1831 kam sein Jugendfreund Arthur von Stenglein auf tragische Weise ums Leben, was Geibel tief ergriff. Geibel besang dieses Erlebnis zweimal, zuerst direkt in einem Klagegedicht, dann in einer Ballade „Der Knab' im Walde“, welche in die Werke nicht aufgenommen ist (vgl. Litzmann S. 2 und S. 3 f. Anm.).

Im Mai 1813 starb Uhlands Oheim, Pfarrer Hoser. Bei seinem Begräbnis dichtete Uhland das Lied „Auf den Tod eines Geistlichen“ (S. 115):

Bleibt abgeschiednen Geistern die Gewalt,
Zu kehren nach dem ird'schen Aufenthalt,
So kehrest du nicht in der Mondennacht,
Wann nur die Sehnsucht und die Schwermuth wacht;
Nein, wann ein Sommermorgen niedersteigt,
Wo sich im weiten Blau kein Wölkchen zeigt,
Wo hoch und golden sich die Ernte hebt,
Mit rothen, blauen Blumen hell durchwebt,
Dann wandelst du, wie einst, durch das Gefild
Und grüfsest jeden Schnitter freundlich mild.

Jahre später, 1823 läfst sich Uhland bei einem einsamen Spaziergange von Münster über den Neckar fahren; da wird das einstige Erlebnis wieder so mächtig, dafs es ihn noch einmal zur Gestaltung drängt, der Keim verbindet sich mit einem anderen: er gedenkt auch seines im russischen Feldzug gefallenen Freundes Friedrich von Harpprecht († 1813), dessen Gedichte er herausgegeben hatte, und so entsteht das herrliche Lied „Auf der Überfahrt“ (vgl. Leben S. 88. Gedichte S. 48):

Ueber diesen Strom vor Jahren
Bin ich einmal schon gefahren;
Hier die Burg im Abendschimmer,
Drüben rauscht das Wehr wie immer.

Und von diesem Kahn umschlossen
Waren mit mir zween Genossen,
Ach, ein Freund, ein vatergleicher
Und ein junger hoffnungsreicher.

Jener wirkte still hinieden
Und so ist er auch geschieden;
Dieser, brausend vor uns allen,
Ist in Kampf und Sturm gefallen.

So, wenn ich vergangner Tage,
Glücklicher, zu denken wage,
Muss ich stets Genossen missen,
Theure, die der Tod entrissen.

Doch, was alle Freundschaft bindet,
Ist, wenn Geist zu Geist sich findet;
Geistig waren jene Stunden,
Geistern bin ich noch verbunden.

Nimm nur, Fährmann, nimm die Miethe,
Die ich gerne dreifach biete!
Zween, die mit mir überfuhren,
Waren geistige Naturen.

Hier finden wir zuerst Improvisation: er machte die Verse, wie er an seine Mutter schreibt (Leben S. 88), als er von des Onkels Leiche zurückging; dann Jahre später, da er sich ihrer vielleicht kaum mehr erinnerte, dichtet er aus der Erinnerung noch einmal das Erlebnis, ja sogar in ganz ähnlicher Einkleidung. Aber wie viel tiefer ist es nun gefaſst, wie groſsartig erweitert! Ein ganz anderer Gehalt liegt jetzt darin. Und dies wird wohl bei guten Dichtern meist oder immer der Fall sein.

Wie die Sache bei Goethe steht, ist noch strittig; von Loeper und Düntzer vertreten die entgegengesetzten Meinungen, doch werden wir aus dem bisher Beobachteten einen sicheren Schluſs ziehen können.

Das Erlebnis ist Goethes erstes Zusammentreffen mit Christiane Vulpius, seiner späteren Frau, im Weimarer Parke, sowie ihr Übersiedeln in sein Haus. Goethe hat es in einer Parabel gestaltet, welche jedoch in zwei verschiedenen Fassungen vorliegt: „Gefunden" unter den Liedern (I S. 25), „Im Vorübergehn" unter den Gedichten mit der Überschrift „Lyrisches" (Loeper II[2] S. 136 f.); jenes hat er am 26. August 1813 ohne Überschrift als Brief aus der Haltestation zwischen Weimar und Ilmenau an die Gattin geschickt (I S. 373 f.). Ellinger wollte nachweisen (Goethe-Jahrbuch VI S. 322 f.), daſs Pfeffels Gedicht „Die Nelke" das Motiv dazu geliehen habe, doch ist die Ähnlichkeit viel zu gering, als daſs es wahrscheinlich wäre. Auch die andere Parabel soll im Jahre 1813 entstanden sein, da Goethe seine silberne Hochzeit feierte; den 13. Juli betrachtete Goethe (an Schiller 1796. I. S. 156) als seinen Hochzeitstag.

Im Vorübergehen.

Ich ging im Felde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Gefunden.

Ich ging im Walde
So vor mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.

5. Da stand ein Blümchen
Sogleich so nah,
Daſs ich im Leben
Nichts lieber sah.

Ich wollt' es brechen,
10 Da sagt' es schleunig:
Ich habe Wurzeln,
Die sind gar heimlich.

Im tiefen Boden
Bin ich gegründet;
15 Drum sind die Blüthen
So schön geründet.

Ich kann nicht liebeln,
Ich kann nicht schranzen;
Muſst mich nicht brechen,
20 Muſst mich verpflanzen.

Ich ging im Walde
So vor mich hin;
Ich war so heiter,
Wollt' immer weiter —
25 Das war mein Sinn.

5 Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
10 Da sagt es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Mit allen Wurzeln
Hob ich es aus
15 Und trugs zum Garten
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am kühlen Ort;
Nun zweigt es und blüht es
20 Mir immerfort.[1]

Wenn wir diese zwei Fassungen vergleichen, so sehen wir vor allem einen Fortschritt der äuſseren Form: strengere Verse, reinere Reime, gleichmäſsiges Reimgeschlecht. Aber auch die innere Form hat gewonnen, jetzt spricht das Blümchen nur mehr zwei rührend einfache Verse, es sucht nicht zu überreden, wie in der ersten Fassung, es wirkt durch seine keusche Bescheidenheit; Freiheit und Notwendigkeit hat das Gedicht erlangt, alles greift in einander, es klappt nicht wie früher ein ganzes Motiv nach ohne nähere Verbindung mit dem übrigen. Ist es denkbar, daſs ein Dichter einer so herrlichen Form, wie „Gefunden", eine so viel weniger gelungene Fassung desselben Motives folgen lassen konnte, wenn er es nicht parodieren wollte? Das widerspräche so sehr allen übrigen Beobachtungen, daſs es mir durchaus nicht einleuchten will, auch nach Düntzers Ausführungen (Akademische Blätter S. 310 f.) nicht. Allerdings sind die beiden Gedichte nicht identisch: im ersten ein kokettes Blümchen, das die

[1] Dies ist die Fassung der Handschrift; für den Druck ändert Goethe: V. 2 „für" statt „vor". V. 13—15:

Ich grubs mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's . . .

V. 15 hatte zuerst gelautet: „Und pflückts im Garten". V. 18 „stillen" statt „kühlen". V. 19 f. „Nun zweigt es immer Und blüht so fort".

„Verpflanzung“ fordert und darum verschmäht wird, im zweiten die ergreifende Demut, welche sich ohne Klage, nur mit einem rührenden Seufzen fügen will, und eben deshalb erhöht, verpflanzt wird. GOETHE konnte darum auch beide Gedichte seiner Sammlung einverleiben. Wir bemerken hier ganz deutlich ein Weiterkeimen![1] Zweimal hat sich der Keim entfaltet. Wir könnten noch die Strophe „Gleich und Gleich“ anführen, welche vom Dichter unmittelbar hinter „Gefunden“ eingereiht wurde (I. S. 26, am 22. April 1814 an ZELTER geschickt), weil darin dasselbe Erlebnis in einer dritten, aber viel weiter abliegenden Gestalt durchzuschimmern scheint:

Ein Blumenglöckchen
Vom Boden hervor
War früh gesprosset
In lieblichem Flor;
Da kam ein Bienchen
Und naschte fein —
Die müssen wol Beide
Für einander sein.

Die angeführten Beispiele genügen wohl, um zu zeigen, was wir unter Weiterkeimen verstehen müssen. Es ist das wiederholte Gestalten desselben Erlebnisses in verschiedenen Gedichten und unterscheidet sich vom äufseren Wachstum (Weiterführung und Umbildung) dadurch, dafs die verschiedenen Gedichte neben einander bestehen bleiben, und nicht bestimmt sind, sich gegenseitig zu ersetzen. Wir könnten die Erscheinung auch Zwillingsgeburt nennen, und darum war sie in unserem Zusammenhange zu betrachten.

---

[1] BAUMGART hat in seinem „Handbuch der Poetik“ S. 154. Anm., einem Winke DÜNTZERS (a. a. O. S. 311) folgend, das Lied „Gefunden“ sehr hübsch mit dem „Haideröslein“ parallelisiert, worauf es hier aber nicht ankommt.

Siebentes Kapitel.

Äufsere Form.

Wechselnd färbt, wie der Strahl des Gefühls, sich des Lyrikers Ausdruck.
E. Geibel.

1. Allgemeines.

Wir haben schon beim „Inneren Abschlufs" die Wortwahl und die metrische Form besprochen, weil sich diese beiden noch im Innern des Dichters einstellen. Es bleibt nun aber noch die äufsere Form der Darstellung zu betrachten, soweit sie sich in der Lyrik zeigt. Sie ist bisher noch gar nicht erforscht und doch bildet sie ein wesentliches Moment. Freilich wurde bereits im ersten Kapitel gezeigt, dafs es eine besondere lyrische äufsere Form nicht giebt, was die Lyrik eben von Epos und Drama wesentlich unterscheidet. Trotzdem mufs sich auch die von den andern Dichtungsgattungen geliehene Form in der Lyrik eigenartig gestalten, schon mit Rücksicht auf ihr inneres Wesen.

Heine singt im Lyrischen Intermezzo (I. S. 67):

Dein Angesicht so lieb und schön,
Das hab' ich jüngst im Traum gesehn,
Es ist so mild und engelgleich
Und doch so bleich, so schmerzenbleich.

Und nur die Lippen, die sind rot;
Bald aber küfst sie bleich der Tod.
Erlöschen wird das Himmelslicht,
Das aus den frommen Augen bricht.

Nehmen wir an, denn dies ist für unsere Untersuchung jetzt gleichgiltig, Heine habe wirklich im Traume seine Geliebte so gesehen, wie sie im Gedicht erscheint, wir hätten es mit einem Erlebnis zu thun. Es fragt sich nur: wie wird es uns vorgeführt? Es wird berichtet, erzählt. Dies entspricht aber dem Epos; die Darstellung ist also episch.

Ganz anders ist die Darstellung in HEINES Lied „Wechsel“ (I. S. 280) aus dem Cyklus „Romanzen“.

Mit Brünetten hat's ein Ende!
Ich gerate dieses Jahr
Wieder in die blauen Augen,
Wieder in das blonde Haar.

Die Blondine, die ich liebe,
Ist so fromm, so sanft, so mild!
In der Hand den Lilienstengel
Wäre sie ein Heil'genbild.

Schlanke, schwärmerische Glieder,
Wenig Fleisch, sehr viel Gemüt;
Und für Liebe, Hoffnung, Glaube
Ihre ganze Seele glüht.

Sie behauptet, sie verstünde
Gar kein Deutsch — ich glaub' es nicht.
Niemals hättest du gelesen
Klopstocks himmlisches Gedicht?

Die beiden Schlufsverse fallen deutlich aus dem Tone des Ganzen heraus, es fehlt Einheit. Aber der Eingang ist charakteristisch; wir könnten uns ganz gut denken, dafs unser Gedicht, mit Ausnahme der letzten Zeilen oder wenn in ihnen „hätte sie“ statt „hättest du“ stünde, als Antwort auf den Brief eines Freundes geschrieben sei. HEINE widerlegt im Eingange scheinbar eine fremde Behauptung oder beantwortet scheinbar eine fremde Frage, indem er jenen supponierten Fremden über das Thatsächliche a u f k l ä r t. Der Dichter giebt eine Belehrung, dies entspricht aber der Didaktik; die Darstellung ist also aufklärend oder didaktisch.

Nun vergleiche man das erste Lied „Die Jungfrau“ aus HEBBELS Cyklus: „Ein frühes Liebesleben“ (VII. S. 100):

O süfses, süfses Jungfraunbild!
In Engelfrieden hingegossen!
Noch Kind, und doch so göttlich abgeschlossen!
Demüthig, sicher, stolz und mild!

O Jungfraunbild, dich möcht' ich nicht —
Es wär' mir, wie ein Raub — umfangen,
Ich möchte vor dir niederknie'n und hangen
An deinem Himmelsangesicht.

Dann läg' ich stumm in heil'ger Scheu,
Du aber würdest fromm erglühen,
Und still und kindlich bei mir niederknieen,
Und sinnen, wo die Heil'ge sei.

Der Dichter scheint die Jungfrau anzusprechen, er schildert sie nicht, er erzählt nichts von ihr, er nennt sie blofs, aber nicht mit Namen, sondern mit schmückenden bezeichnenden Beiwörtern: süfs, in Engelfrieden hingegossen, Kind und doch abgeschlossen, demütig, sicher, stolz und mild! Hypothetisch drückt er seine Gefühle, wie ihr Benehmen aus: dich möcht' ich nicht umfangen,

ich möchte niederknieen, du würdest fromm erglühen, niederknieen, sinnen. Das Mädchen wird dadurch vor uns lebendig, aber auch der Dichter, beide durch Handlungen, welche zwar nicht wirklich vorgehen, auch nicht als wirklich vorausgesetzt werden, aber die Personen völlig charakterisieren. Wir könnten diese Art darstellend nennen, sie entspricht vor allem dem Drama; wir werden sagen, die Darstellung ist dramatisch.

In den betrachteten drei Gedichten wird jedesmal die Geliebte dargestellt; in dem ersten wird ihr Aussehen erzählt, im zweiten ein Dritter über ihr Aussehen aufgeklärt, im dritten wird es dargestellt. Der Stoff, das Erlebnis, ist in allen dreien ein gleiches, aber die Darstellung ist verschieden. Zu dem HEBBELschen Gedicht können wir vergleichshalber das MÖRIKEsche „Josephine“ (I. S. 47 f.) herbeiziehen; es beginnt:

Das Hochamt war. Der Morgensonne Blick
Glomm wunderbar im süfsen Weihrauchscheine;
Der Priester schwieg; nun brauste die Musik
Vom Chor herab zur Tiefe der Gemeine.

also rein erzählend; dann fährt MÖRIKE fort zu erzählen:

Dazwischen hört' ich eine Stimme wehen,
Die sanft der Sturm der Chöre unterbrach; . . .
Wer ist's, der diese Himmelsklänge schickt?
Das Mädchen dort, das so bescheiden blickt.
Ich eile sachte auf die Galerie;
Zwar klopft mein Herz, doch tret' ich hinter sie.

Der Erzählende springt im lebendigen Bericht aus dem Präteritum ins Präsens, weil er noch einmal alles vor sich zu sehen glaubt; da er ruhiger wird, tritt auch wieder das Präteritum ein:

Hier konnt' ich denn in unschuldsvoller Lust
Mit leiser Hand ihr festlich Kleid berühren,
Ich konnte still, ihr selber unbewufst,
Die nahe Regung ihres Wesens spüren.

Doch, welch ein Blick und welche Miene,
Als ich das Wort nun endlich nahm,
Und nun der Name Josephine
Mir herzlich auf die Lippen kam!
Welch zages Spiel die braunen Augen hatten!
Wie barg sich unterm tiefgesenkten Schatten
Der Wimper gern die ros'ge Scham!

Und wie der Mund, der eben im Gesang
Die Gottheit noch auf seiner Schwelle hegte,
Sich von der Töne heil'gem Überschwang
Zu mir mit schlichter Rede herbewegte!

O dieser Ton — ich fühlt' es nur zu bald,
Schlich sich ins Herz und macht mich tief erkranken;
Ich stehe wie ein Träumer in Gedanken,
Indes die Orgel nun verhallt,
Die Sängerin vorüberwallt,
Die Kirche aufbricht und die Kerzen wanken.

Man kann nicht verkennen, dafs die beiden Gedichte ziemlich verwandt im Stoffe sind, sich aber in der Darstellung von einander abheben; was bei Hebbel gegenwärtig ist, das erscheint bei Mörike vergangen, was Hebbel als möglich und wahrscheinlich charakterisiert, das geschieht bei Mörike wirklich; der eine erzählt, der andere stellt dar. Noch können wir Mosens Gedicht „Der Reuige" (Sämtliche Werke, VI. S. 171) herbeiziehen:

Im Betstuhl knieet die Schöne
Und singt gar engelhaft,
Der Orgel heilige Töne
Schwellen
Mit Gotteskraft,
Quellen
Mit Wogenmacht
Donnernd hervor,
Dringen an Herz und Ohr.
Die goldnen Augenlider
Schlägt das Mägdlein nieder;
Gescheitelt das blonde Haar,
Das Haupt geneigt,
Das Antlitz unschuldig und klar.
Von Andacht gebleicht,
Betet es mit Herz und Mund
Mit allen Heiligen im Bund.
Dahinter ein armer Sünder steht,
Der in Thränen der Reue vergeht.

Auch hier wird erzählt, im Präsens, wodurch das Zuständliche viel stärker als bei Hebbel und Mörike ins Auge fällt; das Gedicht ist beschreibend. Das entspricht aber der Prosa, die Darstellung ist also prosaisch.

Damit haben wir die Möglichkeiten erschöpft. Die Darstellung in der Lyrik kann sein:

1) erzählend oder episch,
2) aufklärend oder didaktisch,
3) darstellend oder dramatisch,
4) beschreibend oder prosaisch.

Aber für die äufsere Form kommt noch weiteres in Betracht, das schon an den citierten Beispielen auffällt. Wir haben bei Heine zuerst gesehen, dafs er zur Geliebten spricht, hierauf, dafs

er sich an einen Dritten zu wenden scheint, um ihn aufzuklären; bei Hebbel fanden wir wieder ein Ansprechen der Geliebten; aber während Heines Gedicht wie ein Brief sich ausnimmt, bemerken wir sogleich, dafs Hebbels Worte nur scheinbar an die Geliebte gerichtet sind. Mörike wieder spricht zwar niemanden an, aber sein Gedicht könnte man sich ganz gut als einen Brief denken, während sich bei Mosen keine von den genannten Arten zeigt; also mufs aufser der Darstellung noch etwas anderes in Betracht kommen: der Ausdruck. Es giebt überhaupt nur zwei Fälle des Ausdruckes, dafs nämlich jemand zu sich oder zu anderen spricht,[1] wir nennen dies Monolog und Dialog. Aber beide Bezeichnungen sind dehnbar, oder vielmehr, sie umfassen eine Reihe von Möglichkeiten, die wir scheiden müssen.

Sowohl der Monolog als der Dialog setzt voraus, dafs wir die redende Person erkennen müssen, wer das Ich, welches spricht, oder das Du, zu dem gesprochen wird, auch sein mag. Wenn es bei Heine heifst (I. S. 105):

Ich trat in jene Hallen,
Wo sie mir Treue versprochen;
Wo einst ihre Thränen gefallen,
Sind Schlangen hervorgekrochen.

so ist es gleichgiltig, ob der Dichter mit dem Ich identisch ist. Wir werden es aber voraussetzen, so lange wir nicht durch Umstände gezwungen sind, das Ich mit einer anderen Person zu identifizieren. In Eichendorffs herrlichem Liede, das Schumann im „Liederkreis" so einschmeichelnd komponiert hat, spricht auch ein Ich:

Es weifs und räth es doch Keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüfst' es nur Einer, nur Einer,
Kein Mensch sonst es wissen sollt'!

So still ist's nicht draufsen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höhe,
Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht', es wäre schon Morgen,
Da fliegen zwei Lerchen auf,
Die überfliegen einander,
Mein Herze folgt ihrem Lauf!

Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein
Und zöge über das Meer,
Wohl über das Meer und weiter,
Bis dafs ich im Himmel wär'!

Fänden wir dieses Lied nur unter Eichendorffs übrigen Gedichten (I. S. 470), wir würden nicht zweifeln, dafs unter dem

[1] Der Chor ist auch entweder Monolog oder Dialog. Dialog entsteht nur dadurch, dafs zu einem anderen gesprochen wird, sonst bleibt es ein Monolog, auch wenn mehrere als eine Einheit reden.

Ich unser Dichter zu verstehen sei, trotz dem „Keiner“ und „Einer“ der ersten Strophe. Nun singt es aber im vierzehnten Kapitel seines Romans „Ahnung und Gegenwart“ der Knabe Erwin, der ein verkleidetes Mädchen ist. Es wird der Schein erweckt, als habe Erwin dieses Lied gedichtet, obwohl wir ganz gut wissen, dafs Erwin nur eine Figur der dichterischen Erfindung, also auch das Lied nur von Eichendorff ist. Wir haben es demnach nur scheinbar wirklich mit einem Monologe zu thun, oder anders gesagt, der Ausdruck des Liedes ist ein Scheinmonolog, der freilich auf Täuschung berechnet ist. Der Dichter setzt voraus, wir würden ihm glauben, das Gedicht sei von Erwin, dem verkleideten Räubermädchen, gedichtet.

Es kann vom Dichter auch anders beabsichtigt sein. Von dem Tiroler Dichter Johann Senn giebt es ein Sonett „Der Ultra“, welches zuerst von Adolph Pichler veröffentlicht, nun bei Arnold von der Passer (Hermann von Gilm, S. 11) wieder abgedruckt wurde; es ist dem bekannten klerikalen Führer, Freiherrn von Giovanelli, in den Mund gelegt und lautet:

Ich bin der Zionswächter der Tiroler,
Kein Arg birgt meinem Argusblicke sich,
Die Lärmtrompete blas' ich meisterlich,
Im Bergland wiederhallt es um so hohler.

Nie war der eitle Geist der Zeit frivoler;
Ein krasser Hyperkatholik bin ich,
Des Fanatismus Wuth begeistert mich,
Kann ich verfolgen, ist mir um so wohler.

Auf Geisteswerke lafs ich gift'gen Geifer
Die Zillerthaler spürten meinen Eifer;
Der Kaiser Franz war mir noch zu josephisch,
Die Klerisei ist mir zu wenig pfäffisch,
Der Pabst auch ist mir nicht genug Papist
Und Christus selbst ist mir zu wenig Christ.

Das ist nun auch ein Scheinmonolog, aber der Dichter beabsichtigt nicht, uns mit ihm zu täuschen, er will vielmehr, dafs wir den Schein als solchen durchschauen, das lehrt ja schon sein Titel „Der Ultra“, nur wird der Spott schneidender, wenn der Dichter den zu Verspottenden im Monolog vorführt. Bei Eichendorff wufsten wir zwar, von wem das Lied sei, aber wir mufsten es vergessen, um aus der Täuschung des Romanes nicht herauszufallen. Bei Senn wissen wir auch, dafs der Monolog nur Schein ist, aber der Dichter wollte durch sein Übertreiben den Schein

zerstören, während er ihn erzeugte. Scherer nannte jene Erscheinung Rolle, diese Maske, und beide Namen haben sich schon in vielen Werken eingebürgert.

Die einfachste Form sind fremde Namen, welche der Dichter wählt: man denke der Schäfernamen in der Renaissancelitteratur, der Corydon, Phyllis, Damon und Daphne etc., des Bardenkostüms, man denke des west-östlichen Divans, Mirza Schaffys.

Betrachten wir nun noch einmal Mosens citiertes Gedicht; es wird nicht mit éiner Silbe, nicht mit éiner Wendung angedeutet, wer spricht; wir wissen allerdings, dafs Julius Mosen spricht, aber er verschwindet völlig, es fehlt ein Ich und ein Du; es ist also weder Monolog noch Dialog und doch wissen wir, dafs der Dichter spricht. Allerdings wird etwas beschrieben, was am häufigsten in der Prosa geschieht, aber wir würden fehl gehen, wenn wir die Art des Ausdrucks nun als prosaische bezeichneten. In Uhlands „Rechtfertigung“ (S. 46) begegnet dasselbe:

Wohl geht der Jugend Sehnen
Nach manchem schönen Traum,
Mit Ungestüm und Thränen
Stürmt sie den Sternenraum.
Der Himmel hört ihr Flehen
Und lächelt gnädig nein
Und läfst vorübergehen
Den Wunsch zusammt der Pein.

Wenn aber nun vom Scheine
Das Herz sich abgekehrt
Und nur das Echte, Reine,
Das Menschliche begehrt
Und doch mit allem Streben
Kein Ziel erreichen kann,
Da mufs man wohl vergeben
Die Trauer auch dem Mann.

Hier könnte von epischer Darstellung nicht die Rede sein, die Darstellung ist aufklärend oder didaktisch; dem Inhalte nach gehört das Gedicht gleichfalls der sinnenden (Reflexions-) Lyrik an. Aber auch hier ist das redende Individuum nicht angedeutet. Nun nehme man Lenaus „Liebesfeier“ (I. S. 30):

An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft;
Ein Jubelchor von Sängern schmettert
Im Walde voller Blüth' und Duft.

Da sind, so weit die Blicke gleiten,
Altäre festlich aufgebaut,
Und all' die tausend Herzen läuten
Zur Liebesfeier dringend laut.

Der Lenz hat Rosen angezündet
An Leuchtern von Smaragd im Dom;
Und jede Seele schwillt und mündet
Hinüber in den Opferstrom.

Man vergleiche ferner seine beiden Oden „Abendbilder“ (I. S. 67). Die Darstellung ist beschreibend, wenn auch mit allem sinnlichen Reize der geschauten Natur ausgestattet; der Ausdruck weder von einem Ich an sich selbst, noch an ein Du gerichtet, und doch ist hier weder

Episches noch Reflexion zu bemerken, sondern rein Lyrisches, Naturlyrik. Auch in der Liebeslyrik begegnet dieselbe Thatsache, z. B. in Storms volkstümlichem Liede „Die Nachtigall" (S. 14):

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süfsen Schall,
Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen.

Sie war doch sonst ein wildes Kind;
Nun geht sie tief in Sinnen,
Trägt in der Hand den Sommerhut
Und duldet still der Sonne Gluth,
Und weifs nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süssen Schall,
Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen.

Die Darstellung ist aufklärend, in der zweiten Strophe vielleicht auch erzählend. Wieder ist das Gedicht weder beim Epos noch bei der Reflexionspoesie einzureihen, der Ausdruck scheint weder monologisch noch dialogisch und doch wissen wir, dafs der Dichter spricht.

Die Frage wird viel einfacher, wenn wir uns in Zeiten versetzen, in welchen die Gedichte noch nicht gedruckt, sondern gesungen verbreitet wurden, oder wenn wir an die musikalische Komposition denken. Alle die zuletzt genannten Gedichte zeigen dann sogleich ihren echt monologischen Ausdruck. Es spricht einer, der Dichter, zu sich selbst, ohne Rücksicht darauf, ob jemand aufser ihm da ist, oder nicht. Diese Gedichte sind daher die einzig echten dichterischen Monologe, denn sobald ich von meinem Ich spreche, hebe ich es schon vom Nichtich ab. Singt der Dichter von seinem Ich, so stehen uns eigentlich zwei Personen gegenüber, im Gedichte das „Ich" und der vortragende Dichter oder Sänger. Im Mittelalter bediente sich der Dichter häufig des Spielmanns, um seine Lieder mitzuteilen, der Spielmann sang dann den Monolog des Dichters, als wäre er sein eigener, obwohl die Dame gewifs wufste, wer ihr Liedesgrufs entbiete.

Wir werden also auch die Gedichte von Mosen, Uhland, Lenau, Storm als Monologe bezeichnen, aber von den anderen unterscheiden müssen und zwar nennen wir die letzte Gattung Vortragsmonologe.

Derselbe Unterschied waltet aber nun auch beim Dialog ob, worauf wir im Einzelnen noch zurückkommen müssen.

Möglichkeiten des Ausdrucks sind demnach folgende:

1. Monolog,
2. Dialog,

und zwar scheiden sie sich nun in

a) Monolog,
b) Scheinmonolog,
c) Vortragsmonolog,

beziehungsweise in

a) Dialog,
b) Scheindialog und
c) Vortragsdialog.

---

2. Erzählende Darstellung.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu.
Heine.

A sad tale's best for winter.
Shakespeare.

Es ist bekannt, dafs die antiken Kunstkritiker die Lyrik zur erzählenden Dichtung rechneten (vgl. Bergk Litteraturgeschichte II. S. 105) und Scherer folgt ihnen hierin (Poetik S. 249), indem er alles Erzählende von der Lyrik zum Epos hinzunehmen will. Schliefsen wir uns dieser Ansicht an, so kommt das Volkslied ganz und gar, so kommen eine grofse Reihe von Lyrikern in die epische Gattung; um nur éin Beispiel zu nennen, wir müfsten dann Heine den Epikern beizählen. Scherer behauptet sogar, dies sei eine notwendige Vorbedingung zur Erkenntnis der Lyrik. Es fragt sich aber doch, ob wir damit zum Ziele kämen, ob nicht neue Verwirrung statt der alten sich einstellte. Wir haben schon früher (I. Kap. Abschnitt 1. S. 13 ff.) gefunden, dafs sich Lyrik und Epos auch dann unterscheiden, wenn sich die Lyrik in episches Gewand kleidet.

Scherer bezeichnet als „das eigenste Gebiet der Lyrik die Abspiegelung eines Zustandes, wie er vorliegt, oder wie er mit Wünschen sich für die Zukunft vorbereitet“ (S. 252 f.). Dieser Beschreibung, denn eine Definition ist es nicht, scheint nun doch folgendes Lied zu entsprechen:

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und ach, mein schnell verrauschend Bild
Stellt sich dir's nicht einmal?

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmuth und Verdrufs,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen mufs.

Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weifs nicht, wie mir geschehn.

Wenn je eines, so ist dieses Lied „die Abspiegelung eines Zustandes, wie er vorliegt“, also auch nach SCHERER das eigenste Gebiet der Lyrik; nun aber beginnt „Jägers Abendlied“ (I. S. 99) bekanntlich mit folgender Strophe:

Im Felde schleich' ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht dein liebes Bild
Dein süfses Bild mir vor.

Wer kann übersehen, dafs GOETHE hier erzählt, „wenn sich auch Gegenwärtiges einmischt“; nach SCHERER haben wir wegen dieser einen Strophe nun eine kleine Erzählung in diesem Liede, wir müssen es von der Lyrik ausscheiden und beim Epos einreihen; fehlte diese Strophe, dann hätten wir Lyrik vor uns. Fordert die Erkenntnis der Lyrik wirklich eine solche Scheidung? In unserem Gedichte könnten wir die Überschrift füglich entbehren, denn die erste Strophe lehrt uns, dafs ein Jäger spricht; in „Wanderers Nachtlied“, sowohl im ersten als im zweiten, wüfsten wir kaum, dafs ein Wanderer seinen Zustand ausdrückt, wenn es der Titel nicht sagte, der Titel ist notwendig, um GOETHES Intention ganz zu erfassen. Setzen wir voraus, GOETHE hätte beim zweiten Nachtlied in einem kurzen Eingang ebenso wie im Abendlied von sich als Wanderer erzählt, einen Widerschein der Wendung im Briefe an Frau VON STEIN (I. S. 265) gegeben, dann käme das Gedicht sogleich von der Lyrik zum Epos. Das aber wäre gewifs verkehrt.

„Jägers Abendlied“ müfste nach SCHERER zum Epos genommen werden wegen der ersten Strophe, nur in ihr steckt Erzählung, alles andere dagegen ist echte Lyrik. Ist es demnach nicht naturgemäfser, das Lied nach dem überwiegenden Charakter zu beurteilen und das Epische nur als etwas Äufseres, Formelles zu betrachten, eben als die Form der Darstellung?

Sehen wir genau zu, wie viel Jägermäfsiges das Abendlied enthalte, dann merken wir erst recht, dafs das Epische nur Ein-

kleidung ist; wäre die erste Strophe nicht, dann könnte es ebenso Wanderers Abendlied oder Abendlied allein heifsen; nur diese Eingangsstrophe hält die Situation fest, in welcher sich der Dichter wirklich befand, da er sein Lied dichtet, oder da ihn die Empfindung, das innere Erlebnis seines Liedes überkommt; mit Scherer zu reden, diese Strophe nur stellt episch den Zustand dar, welcher im Liede dann ausgesprochen wird. Allerdings kann der Dichter diesen Zustand im Liede selbst so klar andeuten, dafs wir weder einer Überschrift, noch einer einleitenden Strophe bedürfen, dann kleidet sich das lyrische Gedicht eben nicht episch, dann haben wir eine Probe reiner Lyrik. Die Eingangsstrophe stellt also nur das äufsere Erlebnis dar, in welchem sich ein Keim in die Phantasie des Dichters senkt, dies ist éine Möglichkeit, das äufsere Erlebnis einzuführen, für welche wir den Namen Situationseingang wählen wollen. Die verschiedenen Arten des Situationseingangs werden wir noch kennen lernen. Eine zweite Möglichkeit haben wir auch schon gestreift, nämlich die, dafs einen wesentlichen Teil des Gedichtes der Titel bildet, man könnte sie epigrammatisch nennen. Die letzte Möglichkeit ist, dafs das äufsere Erlebnis verflüchtigt werde, was der reinen Lyrik eigen ist, wobei wir dann keine erzählende Darstellung bemerken.

Bei der erzählenden Darstellung kommt aber noch die Art in Betracht, wie erzählt wird, wie das Zuständliche vom Dichter eingeführt wird. Entweder kann der Dichter wirklich berichten, oder er kann andeuten, wie sich Bekannte der gemeinsam verlebten Scenen erinnern, oder endlich er kann vergleichen, indem er parallelisiert oder kontrastiert.

Dann ist die Zeitform nicht gleichgiltig, welche der Dichter für die Erzählung wählt, ob er im Präsens oder im Präteritum erzählt; und schliefslich die Reihenfolge, welche er bei seiner Erzählung einhält, ob sie gerade vorwärts schreitet, oder invertiert ist.

A. Der Situationseingang.

Gieb mir, wo ich stehe . . . .

Uhland rät im Stylisticum (Holland S. 80 f.) den Märchendichtern, dafs sie sich der Wirklicheit nicht gänzlich entäufsern, sondern ihre duftigen Gewebe an einen festern Bestandteil anknüpfen, wie wir denn auch die besten alten Volksmärchen von

den einfachsten Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens ausgehen und von da erst in die schönen Wildnisse des Wunderbaren sich verirren sähen. Ganz dasselbe Vorgehen können wir beim lyrischen Dichter allenthalben und zu allen Zeiten beobachten. Es kann nämlich vorkommen, dafs auch ein Gefühl nur dann ganz verständlich wird, wenn die erregenden Momente bekannt sind, dafs wir den Dichter erst völlig fassen, wenn wir wissen, in welcher Lage er sich befand. Allerdings ist dies ein Zeichen, dafs der Dichter das Erlebnis nicht rein aufgearbeitet, nicht ganz in Lyrik umgewandelt habe; oder ein Zeichen, dafs sich der Dichter nicht ganz von dem Erlebnisse frei machen wollte, weil er zu grofses Gefallen daran fand. In dem einen Fall ist der Situationseingang unumgänglich notwendig, erläuternd, im anderen Falle nur ein besonderer Schmuck oder Spannung-erregend, einleitend. Wir haben schon gesehen, dafs in „Jägers Abendlied" die Eingangsstrophe zum Verständnis nicht unumgänglich notwendig ist, dafs auch ohne sie das lyrische Motiv rein wirken würde. Freilich entbehrte dann das Gedicht den stimmungsvollen Einleitungsaccord. Es zeigt sich Reichtum in diesem scheinbar unnötigen Zuge.

Wenn dagegen in der Mehrzahl von HEINES Liedern der Situationseingang fortbliebe, dann verlören sie nicht nur ihre Wirkung, sie würden auch des Verständnisses ermangeln. Man nehme folgende zwei Strophen:

Die Stunden sind aber ein faules Volk!
Schleppen sich behaglich träge,
Schleichen gähnend ihre Wege; —
Tummle dich, du faules Volk!

Tobende Eile mich treibend erfafst!
Aber wohl niemals liebten die Horen; —
Heimlich im grausamen Bunde verschworen
Spotten sie tückisch der Liebenden Hast.

Wir können den durchaus lyrischen Charakter nicht bestreiten, wir vermöchten die beiden Strophen zu verstehen, aber fehlte nicht bei dem Verse: „Tobende Eile mich treibend erfafst!" die Notwendigkeit? erschiene dieser Zug nicht unvermutet, unberechtigt? Diese Worte gehen nun gerade mit Notwendigkeit aus der Situation des Dichters hervor; es ist nicht auf eine allgemeine Betrachtung abgesehen, sondern auf den Ausdruck eines ganz erlebten Gefühls. Der Situationseingang ist notwendig zum Verständnis, er ist erläuternd:

Es treibt mich hin, es treibt mich her!
Noch wenige Stunden, dann soll ich sie schauen,
Sie selber, die schönste der schönen Jungfrauen; —
Du treues Herz, was pochst du so schwer!

Und dieser Situationseingang deckt sich mit Heines Erlebnisse, wie wir dem Brief an Sethe vom 6. Juli 1816 entnehmen, in welchem es heifst: „Freu dich! freu dich! in vier Wochen sehe ich Molly. Mit ihr kehrt auch meine Muse zurück! Seit zwei Jahren hab' ich sie nicht gesehen. Altes Herz, was freust du dich und schlägst so laut!" — Dafs aus den vier Wochen „wenige Stunden" geworden sind, entspricht ganz dem inneren Wachstum (Steigerung).

Ebenso wichtig für das Gedicht, wie hier, ist der Situationseingang in dem freilich etwas schwer verständlichen Liede (I S. 32 f.): „Warte, warte, wilder Schiffsmann"; fehlte die erste Strophe, dann wüfsten wir nicht, dafs es sich um einen Abschied handle, die ursprüngliche Überschrift „Abfahrt" ist ja getilgt.

Bei Heyse finden wir zwar den Titel „Vorfrühling" (S. 18), daneben aber auch erläuternden Situationseingang; dieser entstand natürlich früher, den Titel erhielt dann erst das vollendete Gedicht:

Stürme braus'ten über Nacht,
Und die kahlen Wipfel troffen.
Frühe war mein Herz erwacht,
Schüchtern zwischen Furcht und Hoffen.

Horch, ein trautgeschwätz'ger Ton
Dringt zu mir vom Wald hernieder.
Nisten in den Zweigen schon
Die geliebten Amseln wieder?

Dort am Weg der weifse Streif —
Zweifelnd frag' ich mein Gemüthe:
Ist's ein später Winterreif,
Oder erste Schlehenblüthe?

Was uns schon der Titel sagte, das wiederholt nun der Situationseingang. Da jedoch das Gedicht alles zu seinem Verständnisse Nötige bieten soll, so ist zwar der Titel überflüssig, aber der Situationseingang notwendig. In einem anderen Gedichte Heyses läfst sich erläuternder und einleitender Situationseingang nicht so scharf scheiden, wie in den bisher betrachteten Liedern (S. 16 f. Mondlied):

Ich wandle still den Waldespfad,
Es dunkelt die Nacht herein.
Im Grunde rauscht ein Mühlenrad,
Der Grillen Lied fällt ein.

Wie liegt so tief, wie liegt so weit
Die Welt im Mondesduft!
Die Stimme der Waldeinsamkeit
Im Windessäuseln ruft:

Wirf ab dein bang erträumtes Weh,
Wirf ab die falsche Lust!
Sie schmelzen hin wie Märzenschnee,
Und öde bleibt die Brust.

Blick' auf, wo Stern an Stern entbrennt,
Und sprich dein Herz zur Ruh;
Denn ew'ger als das Firmament,
Du kleines Licht, bist du!

Die erste Strophe könnte zwar fehlen, ohne dafs dies Lied unverständlich bliebe, aber besser verstanden wird es durch den Situationseingang.

Einleitenden Situationseingang bietet das Lied Heyses: „Stimme der Nacht" (S. 15):

Nur eine Wachtel schlug im Feld,
Da ich vorüberging,
Nur eine leise Glocke rief,
Die hoch im Thurme hing.

Verhallt die wirre Menschenlust,
Der wunde Menschenschrei.
So still der Wald! Es rauscht der Flufs
Mit Murmelklang vorbei.

Ein lautlos feuchter Uferwind
Entfacht dein Blut mit Macht,
Und die verlorne Liebe ruft
Beweglich durch die Nacht.

Hier wird in der ersten Vierzeile stimmungerregend ein Accord angeschlagen, der dann weiterklingt; der Situationseingang erhöht die Wirkung, er versetzt uns rasch in die Tonart, welche dem Lied eigen ist, aber er könnte fehlen, ohne dafs uns das Lied unverständlich bliebe. Dasselbe gilt von dem folgenden Liedchen Geibels (I. S. 42).

Nun ist der Tag geschieden.
Mit seinem Drang und Schall,
Es weht ein kühler Frieden
Durch's Dunkel überall.

Wie still die Felder liegen!
Der Wald nur ist erwacht,
Und was er dem Lichte verschwiegen,
Das singt er leise der Nacht.

Und was ich am lauten Tage
Dir nimmer sagen kann,
Nun möcht' ich dir's sagen und klagen —
O komm' und hör' mich an!

Eine besondere Form des einleitenden Situationseinganges ist der sogenannte Natureingang, über welchen am schönsten Uhland (Schriften III.) gehandelt hat; auch Scherer (Anzeiger für deutsches Altertum I. S. 199 ff.) ist zu vergleichen. Gustav Meyer (Essays und Studien S. 377 ff.) beschäftigt sich eingehend mit dem „Natureingang des Schnaderhüpfels".

So findet sich im Schī-kīng folgendes allerliebste Liedchen, das Victor von Strauss hübsch übersetzt (Meyer S. 381):

Schwalb und Schwalbe ziehen aus,
Ungleich in den Flügelschlägen;
Die Geliebte zieht nach Haus,
Weit mit ging ich auf den Wegen.
Schau mich um, seh' sie nicht mehr,
Weine Thränen gleich dem Regen.

Aber der Natureingang ist nicht blofs dem Volkslied eigen, auch in der Kunstpoesie findet er sich überaus häufig; zahllose Beispiele liefsen sich aus der Minnepoesie beibringen; auch die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts kennt ihn, so beginnt GÜNTHER ein geistliches „Abendlied“ (LITZMANN S. 173 f.) mit folgender Strophe:

Der Feierabend ist gemacht,
Die Arbeit schläft, der Traum erwacht,
Die Sonne führt die Pferde trinken;
Der Erdkreis wandert zu der Ruh,
Die Nacht drückt ihm die Augen zu,
Die schon dem süfsen Schlafe winken.

Das Weitere nimmt auf diesen Situationseingang keine Rücksicht, sondern ist ein Abendgebet des Dichters. In den Hochzeitsgedichten des 17. Jahrhunderts ist der Natureingang häufig, auch in der Anakreontik begegnet er uns; der Kunstlyrik neuerer Zeit ist er gleichfalls nicht fremd; für viele Lieder [sei nur JULIUS MOSENS Gedicht „An Sie“ (VI. S. 186) citiert:

Es blüht am Rain der weifse Schlee,
Wohl kommt der Lenz, doch mir ist weh;
Am Kirchthurm seh' ich Schwalben zieh'n,
Könnt' ich mit ihnen heimwärts flieh'n!

Wie ist mein Liebchen gar so hold,
Sein Lockenhaar so klares Gold,
Und in den Augen hell und rein
Des ganzen Himmels Widerschein!

Ich bin von ihr nun fern, so fern!
Wär' bei der Trauten gar so gern!
Im Waizen lockt die Wachtel laut
Mich in die Arme meiner Braut.

Vor ihrer Thüre wird sie steh'n,
Hinaus zur Ferne traurig seh'n;
Ein Blüthenregen um sie her;
Wer doch an ihrer Seite wär'!

Wie der Situationseingang überhaupt, kann auch der Natureingang entweder erläuternd oder nur einleitend sein. Gerade dem Volkslied eigen sind solche blofs einleitende Natureingänge. Wenn es in einem Volksliede heifst (UHLAND, Schriften III. S. 535):

Der Mai trit rhein mit freuden,
hin fert der winter kalt,
Die blümlein auf der heiden
blüen gar mannigfalt.

Ein edles röslein zarte,
von roter farbe schön,
Blüet in meins herzen garte,
für alle blümlein ich's krön.

Es ist mein Wolgemute,
das schöne röslein rot,
Erfrischt mir sinn und mute,
errett aus aller not . . . . .

und wenn wir uns der socialen Verhältnisse erinnern, welche nur im Sommer geselligen Verkehr ermöglichten, im Winter aber trennten, dann dürfen wir den Natureingang dieses Gedichtes einen erläuternden nennen. In vielen Schnaderhüpfeln dagegen ist dies nicht der Fall.

Heut scheint der Mond so schön,
Thuen die Lablen rauschn,
Geh her, mei liebs Schatzl.
Thuen mr Herzl tauschn.

Hier erregt der Eingang nur Stimmung, es ist einleitender Natureingang. Auch für die Kunstlyrik könnten wir denselben Unterschied durch Beispiele belegen, doch sind sie ohnehin jedem zur Hand.

Beim Gedankenerlebnis findet sich etwas dem Situationseingang ganz Analoges, der Beschreibungseingang (vgl. oben Kap. IV. Befruchtung S. 310 f.); wir können gleichfalls erläuternden und einleitenden Beschreibungseingang unterscheiden. So ist in Schillers „Morgenphantasie" (I. S. 304) der erste Absatz erläuternder Beschreibungseingang:

Frisch athmet des Morgens lebendiger Hauch,
Purpurisch zukt durch düstre Tannenrizen
Das junge Licht, und äugelt aus dem Strauch,
In goldnen Flammen blizen
Der Berge Wolkenspizen,
Mit freudig melodisch gewirbeltem Lied
Begrüſsen erwachende Lerchen die Sonne,
Die schon in lachender Wonne
Jugendlich schön in Auroras Umarmungen glüht.

Sei Licht mir gesegnet!
Dein Strahlenguſs regnet
Erwärmend hernieder auf Anger und Au.
Wie silberfarb flittern
Die Wiesen, wie zittern
Tausend Sonnen in perlendem Thau! etc.

Erläuternden Beschreibungseingang zeigt uns Hölderlins „Lied der Liebe" (Köstlin S. 20 ff.), „Meine Genesung" (S. 25 f.):

Jede Blüthe war gefallen
Von dem Stamme: Muth und Kraft
Fürder meine Bahn zu wallen
War im Kampfe mir erschlafft;
Weggeschwunden Lust und Leben,
Früher Jahre stolze Ruh;
Meinem Grame hingegeben,
Wankt' ich still dem Grabe zu.

Dies müssen wir erfahren, damit uns das Folgende verständlich sei.

Den Übergang vom erläuternden zum einleitenden Beschreibungseingange zeigt uns SCHILLERS Gedicht „Die Winternacht“ (I. S. 353 ff.); ausführlicher als notwendig wird die Winternacht beschrieben, um das Motiv: Rückblick aufs vergangene Leben mit den Freunden, einzuleiten.

Den einleitenden Beschreibungseingang liebte HÖLDERLIN; man denke an „Canton Schwytz“ (I. S. 48 ff.):

Hier in ermüdender Ruh', im bittersüfsen Verlangen.
Da zu seyn, wo mein Herz und jeder bess're Gedank' ist,
Reichet doch die Erinnerung mir den zaub'rischen Becher
Schäumend und voll, und hoher Genufs der kehrenden Bilder
Weckt die schlummernden Fittige mir zu trautem Gesange.

oder an das „Lied der Freundschaft“ (I. S. 22 ff.):

Frei, wie Götter an dem Mahle,
Sitzen wir um die Pokale,
Wo der edle Trank erglüht,
In der Abenddämm'rung Hülle,
Und im Herzen ernst und stille
Singen wir der Freundschaft Lied.

Oder man nehme die Ode „An die Ruhe“ (I. S. 17 f.), oder die „Abendphantasie“ (I. S. 107 f.), oder „Rückkehr in die Heimath“ (S. 113) u. s. w. u. s. w.

Alle diese Formen des Situationseinganges zeigen erzählende Darstellung, präsentisch oder präterital; man könnte sie den Ouvertüren oder den Präludien der Musik vergleichen, weil sie vom übrigen Gedichte sich abheben, obwohl sie einen wesentlichen Teil des Ganzen ausmachen. Sie sind Überreste des ursprünglichen Erlebnisses oder des Anlasses zur Geburt des Gedichtes. In gewissem Sinne ist der Situationseingang ein erweiterter Titel oder der Titel ein verkürzter Situationseingang.

B. Der Titel.

Das Kind will einen Namen haben.

GOETHE sprach am 29. Januar 1827 mit ECKERMANN darüber, welcher Titel für die „Novelle“ gewählt werden sollte. ECKERMANN bemerkte, wenn man es recht bedenke, so entstehe doch ein Gedicht immer ohne Titel und sei ohne Titel das, was es ist,

so dafs man also glauben sollte, der Titel gehöre gar nicht zur Sache.

„Er gehört auch nicht dazu,“ sagte GOETHE; „die alten Gedichte hatten gar keine Titel, es ist dies ein Gebrauch der Neuern, von denen auch die Gedichte der Alten erst in einer spätern Zeit Titel erhalten haben. Doch dieser Gebrauch ist von der Nothwendigkeit herbeigeführt, bei einer ausgebreiteten Litteratur die Sachen zu nennen und von einander zu unterscheiden“ (I. S. 221).

Klärlich denkt GOETHE nur an eine Titelgebung, welche mit dem Gedichte selbst eigentlich nichts zu thun hat und nur der Bequemlichkeit dient. Gewifs ist dies für lyrische Gedichte die einzig richtige Form; der Titel sollte nur dazu dienen, leichter oder kürzer ein bestimmtes Gedicht zu bezeichnen; wo er fehlt, ist man genötigt, durch die Anfangsworte das Gedicht zu bezeichnen, wie z. B. bei so vielen HEINEschen. Auch setzen viele Dichter die erste Zeile zugleich als Titel. Diese Sitte kann man schon beim Minnesange bemerken, so citiert WOLFRAM VON ESCHENBACH ein uns verlorenes Lied WALTHERS VON DER VOGELWEIDE im Parzival 297, 24:

des muoz hêr Walther singen
'guoten tac, boes unde guot'.

Titel kannten die Minnesänger nicht, sie bezeichneten höchstens die Gattung. Die Neueren z. B. FRANZ PFEIFFER für WALTHER haben die Lieder und Sprüche mit selbsterfundenen Titeln ausgestattet.

Aber diese Form ist nicht die einzige, welche sich bemerken läfst. Wir haben schon bei GOETHE die zwei Gedichte „Wanderers Nachtlied“ hervorgehoben, weil hier der Titel ein Moment enthält, das im Gedichte selbst nicht ganz klar vorkommt; dasselbe gilt von „Wanderers Sturmlied“. Allerdings ist in diesen Fällen der Titel auch nicht unentbehrlich, doch hat ihn GOETHE gewählt, um uns rasch in die Situation des Redenden einzuführen. Dieser Titel vergleicht sich jener Form des Situationseinganges, den wir einleitend genannt haben. Noch deutlicher wird dies etwa, wenn GOTTFRIED KELLER ein Gedicht (S. 340): „Klage der Magd“ überschreibt, wodurch wir gleich von Anfang an wissen, eine Magd spreche, was freilich aus dem Gedichte bald hervorgeht. Bei PAUL HEYSE finden wir (S. 8 ff.) zehn „Mädchenlieder“; nur eines erhält noch einen Nebentitel „Trutzliedchen“. In allen diesen Fällen

dient der Titel nicht mehr blofs der Bequemlichkeit des Citierens, sondern vermittelt ein rascheres Verständnis. Auch gegen diese Form läfst sich nichts einwenden. Wird ein solches Gedicht vorgetragen, so kann es niemandem einfallen, den Titel mitzucitieren, man mufs nur den Ton so wählen, als es dem Titel entspricht. Der Titel ist hier ähnlich der Vorzeichnung bei einem Musikstück, welche auch nur dem rascheren Verständnis dient und in früheren Zeiten nicht gechrieben wurde.

Nun giebt es aber Gedichte, bei welchen der Titel ein integrierender Bestandteil des Ganzen ist. Ohne den Titel wäre das Gedicht unverständlich oder wenigstens sehr schwer verständlich; wir müssen ihn dem erläuternden Situationseingange parallel stellen und ihn auch erläuternd nennen. GOETHE hat seine „Ballade“ selbst auch unter dem Titel „Der Sänger und die Kinder“ oder „Ballade von den Kindern und dem Alten“ (ECKERMANN II. S. 31) citiert; in den späteren Ausgaben erhält sie die Überschrift „Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“, damit ja kein Zweifel über den Inhalt des Gedichtes übrig bleibe; das ist aber doch nur ein einleitender Titel, denn bei einiger Aufmerksamkeit ergiebt sich von selbst, wer spricht und was vorgeht. Wenn wir dagegen bei HERDER folgendes Epigramm finden, worauf schon BAUMGART (Handbuch der Poetik S. 131 f.) in anderem Zusammenhang aufmerksam machte:

O du Heiliger, bleibt dir immer dein trauriges Schicksal,
Zwischen Schächern gehängt, sterbend am Kreuze zu sein?
Und zu deinen Füfsen erscheint das Wort des Propheten
Von der Ochsen und Farrn feisten geselligen Schar.
Heiliger, blick auf mich und sprich auch mir in die Seele:
„Vater, vergieb! denn die wissen ja nie, was sie thun.“

wer würde wohl dieses Epigramm richtig verstehen, wenn der Titel nicht besagte: „An das Crucifix im Consistorium“? Hier erläutert der Titel das Gedicht und ist deshalb ein wichtiger Teil des Ganzen. Oder bei HÖLDERLIN (I. S. 104):

Du seyest Gottes Stimme, so ahndet ich
In heil'ger Jugend; ja und ich sag' es noch. —
Um meine Weisheit unbekümmert
Rauschen die Wasser doch auch und dennoch

Hör' ich sie gern, und öfters bewegen sie
Und stärken mir das Herz, die gewaltigen;
Und meine Bahn nicht, aber richtig
Wandeln in's Meer sie die Bahn hinunter.

Schwerlich würde man ohne den Titel wissen, dafs die „Stimme des Volks“ angeredet wird. Auch hier ist der Titel ein wesentliches Moment des Gedichtes.

Wir haben schon bei der Zufallsgeburt davon gesprochen, dafs dabei häufig das Erlebnis in einem umfangreicheren Titel mitgeteilt werde. UHLAND machte, wie wir sahen, im Stylisticum (HOLLAND S. 86) die Bemerkung, solle ein Gelegenheitsgedicht auf allgemeineres Interesse Anspruch haben, so könne billig verlangt werden, dafs es in sich vollständig, d. h. ohne vorausgängige Erläuterung durch sich selbst verständlich sei. „Bedenklich ist daher immer, wenn wir erst durch die längere Überschrift eines kurzen Gedichtes auf den Inhalt desselben vorbereitet werden.“ Übrigens kann auch dabei die längere Überschrift nur einleitend sein. So bleiben nachstehende vier Zeilen STORMS (S. 181) verständlich, auch wenn wir die Überschrift nicht kennen:

Die Tage sind gezählt, vorüber bald
Ist alles, was das Leben einst versüfst;
Was will ich mehr, als dafs vorm Schlafengehn
Die Jugend mich mit frischen Rosen grüfst!

Das Gedicht bringt, so kurz es ist, seine ganze Atmosphäre mit sich, wir verstehen es gewifs nicht anders, als der Dichter wollte. Da er nun aber sagt: „An Agnes Pr. Als ich Abends einen Rosenstraufs auf meinem Zimmer fand“, so ist das Verständnis erleichtert, es ist ein einleitender Titel.

Dagegen würden wir das Gedicht „Blumen“ (S. 146) kaum richtig deuten:

Sie kommen aus dem Schoofs der Nacht;
Doch wären unten sie geblieben,
Wenn nicht das Licht mit seiner Macht
Hinauf ins Leben sie getrieben.

Holdselig aus der Erde bricht's,
Und blüht nun über alle Schranken;
Du bist ein Freund des holden Lichts;
Lafs dir des Lichtes Kinder danken!

Der Dichter hat unserem Verständnis nachgeholfen, indem er zum Titel „Blumen“ hinzusetzt: „Dem Augenarzt von seinen Kranken“. Jetzt erhält das Gedichtchen erst seine volle Bedeutung, der Titel ist erläuternd.

GOETHES herrliches Liedchen „Kleine Blumen, kleine Blätter“ wäre nicht ganz klar, wenn es nicht im Titel hiefse: „Mit einem

gemalten Band", während das Gedicht „Dir darf dies Blatt ein Kettchen bringen" aus sich selbst verstanden würde, auch wenn wir die Überschrift: „Mit einem goldenen Halskettchen" nicht kennten. Der Titel „An ein goldnes Herz, das er am Halse trug" lehrt uns ein Moment, das aus dem Liede selbst kaum völlig klar würde, er ist auch erläuternd.

Auch dér Fall kann übrigens vorkommen, dafs ein Gedicht nicht ohne Titel entsteht, was besonders häufig beim Gedankengedicht beobachtet werden kann. Schiller will eine „Hymne an das Licht", eine „Theodicee" dichten, hier steht der Titel fest, bevor etwas von dem Gedichte fertig ist. Der Titel bezeichnet das Thema, welches sich der Dichter zu behandeln vorgesetzt hat, das Gedankenerlebnis, welches sich in seine Phantasie senkt. Möglich immerhin, dafs bei der Ausführung dann ein anderer Titel gewählt wird, welcher noch bezeichnender oder poetischer ist. So nennt Hebbel ein Gedicht zuerst „das höchste Lebendige", später „Proteus", aber immer bleibt das Gedicht nur die Variation des angeschlagenen Themas. Ähnliches können wir beim „Rollenlied" bemerken: der Dichter versucht sich in einer bestimmten Rolle, welche nun im Titel bezeichnet wird.

Nach dem Gesagten ergiebt sich, dafs der Titel ein rudimentärer Situationseingang und in gewissem Sinne erzählende Darstellung ist. Dies erklärt auch, weshalb er in unserem Zusammenhange zu besprechen war.

C. Art der erzählenden Darstellung.

Die Phantasie tut wie ein Kind,
Das einsam Kränze windet,
Bald lacht und plaudert mit dem Wind,
Bald einen Schwank erfindet
Und wunderliche Märchen spinnt,
Dann inne hält und traurig sinnt.

Gottfried Keller.

Goethe läfst Gretchen am Spinnrade ihre Gemütsverfassung darstellen (V. 3374 ff.) in jenen tiefergreifenden Versen, welche jedem auf den Lippen schweben:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab',
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberflufs,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kufs!

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!

Diesem Liede wird wohl niemand echt lyrischen Charakter abstreiten wollen, trotzdem mufs man die Darstellung erzählend nennen, denn der Dichter macht uns durch Gretchens Worte mit ihrem Zustande, mit ihren wechselnden Stimmungen in dér Art bekannt, dafs er uns die einzelnen Züge berichten läfst. Eichendorff erzählt uns in einem seiner Lieder gleichfalls seinen Zustand (I. S. 509 f.):

Wie jauchzt meine Seele
Und singet in sich!
Kaum, dafs ich's verhehle,
So glücklich bin ich.

Rings Menschen sich drehen
Und sprechen gescheidt,
Ich kann nichts verstehen,
So fröhlich zerstreut. —

Zu eng wird das Zimmer,
Wie glänzet das Feld,
Die Thäler voll Schimmer,
Weil herrlich die Welt!

Geprefst bricht die Freude
Durch Riegel und Schlofs,
Fort über die Haide!
Ach, hätt' ich ein Rofs! —

Und frag' ich und sinn' ich,
Wie so mir geschehn?: —
Mein Liebchen herzinnig,
Das soll ich heut sehn!

Während aber Gretchen uns die einzelnen Züge berichtet, um uns mit ihrer Gemütslage vertraut zu machen, deutet Eichendorff — das Gedicht führt die Überschrift „Glück“ — nur die einzelnen Umstände sprunghaft an, aus denen wir seine Gemütsverfassung entnehmen können. Er erzählt wie Gretchen, er erwähnt wie Gretchen die auffallenden Thatsachen, aber Goethe berichtend, Eichendorff andeutend, obwohl beide recht ähnliche Zustände mitzuteilen haben. Wenn dann Goethe sein Herz in dem Gedichte „Neue Liebe, neues Leben“ fragt:

Weg ist alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleifs und deine Ruh —
Ach, wie kamst du nur dazu!

so erzählt er auch, aber indem er verschiedene Zustände mit einander vergleicht, Jetzt und Früher kontrastiert. Der Dichter kann auch anders vergleichend erzählen, wie etwa GEIBEL in den Tagebuchblättern „Ada“ (III. S. 110):

Was heifst durch Wald und Aue
Mich wieder träumen gehn?
Auf's Moos gestreckt in's Blaue
Durch stille Wipfel sehn?

Ich forsch' in meinem Innern,
Allein ich rath' es kaum:
Ist's nur ein hold Erinnern?
Ist's goldner Hoffnung Traum?

Woher dies sanfte Glimmen
Das in's Geblüt mir dringt?
Dies leise Harfenstimmen,
Das mir im Sinn erklingt?

Doch weifs ich: also blühte
Mein Leben wundersam,
Als einst mir ins Gemüthe
Die erste Liebe kam.

GEIBEL erzählt einen Zustand, aber im Rückblick auf einen früheren gleichen, er stellt seine Gefühle dar in Parallele zu vergangenen; er vergleicht, indem er parallelisiert.

Damit haben wir die drei Arten erzählender Darstellung kennen lernen, die berichtende, die andeutende, und die vergleichende, welche wieder parallelisierend oder kontrastierend sein kann. Die berichtende wird am ehesten den Schein erwecken, das Gedicht gehöre zur epischen Dichtung, die andeutende dürfte sich am stärksten lyrisch darstellen, während die vergleichende vielleicht etwas Reflektierendes enthält.

Die andeutende bewegt sich gern in Formeln, wie „Gedenkst du noch?“ „Weifst du noch?“ So bei THEODOR STORM (S. 128 f.):

Gedenkst du noch, wenn in der Frühlingsnacht
Aus unserm Kammerfenster wir hernieder
Zum Garten schauten, wo geheimnifsvoll
Im Dunkel dufteten Jasmin und Flieder?
Der Sternenhimmel über uns so weit,
Und du so jung; unmerklich geht die Zeit . . .

oder das Lied OTTO ROQUETTES, welches ROBERT FRANZ durch seine Komposition so allbekannt machte:

Weifst du noch, wie ich am Fels
Bei den Veilchen dich belauschte?
Weifst du noch den Fliederstrauch,
Wo der Strom vorüberrauschte?
Weifst du noch den Bergespfad,
Wo ich um den Straufs dich bat, —
Weifst du noch?

Ach es war ein süfses Bild,
Als du da erröthend standest,
Und zur Erde all die Blumen
Fielen, die zum Straufs du bandest!
Deine liebe kleine Hand
Spielte mit dem blauen Band, —
Weifst du noch?

Und es sahen Fels und Strom
Dein Erröthen und dein Beben;
Sahen auch den ersten Kufs
Halbgenommen, halb gegeben!
Und des Himmels goldner Strahl
Ueberflog Gebirg und Thal —
Weifst du noch?

Schon bei HAFIS finden wir ein Ghasel von dieser Art:

Weifst du noch, mein süfses Herz, wie sich Alles hold begeben zwischen dir und mir?
Wie zu schelten deine Lippe rang und doch Honigküsse träufelten von ihr!
Wie auf uns der stille Blick des Monds geruht, und in seinem stillen Blicke wir!
Wie was sich kein gläubiges Gemüthe träumt, uns die Huld des Himmels schenkte hier!
Weifst du noch, mein süfses Herz, wie sich Alles hold begeben zwischen dir und mir!

Man vergleiche noch das ergreifende Gedicht KLAUS GROTHS im Quickborn (S. 2 f.) „Min Jehann“:

Ik wull, wi weern noch kleen, Jehann,
Do weer de Welt so grot!
Wi seten op den Steen, Jehann,
Weest noch? bi Nawers Sot. (Brunnen)
An Heben seil de stille Maan,
Wi segen, wa he leep.
Un snacken, wa de Himmel hoch
Un wa de Sot wul deep.

Weest noch, wa still dat weer, Jehann?
Dar röhr keen Blatt an Bom.
So is dat nu ni mehr, Jehann,
As höchstens noch in Drom.
Och ne, wenn do de Scheper sung,
Alleen int wide Feld:
Ni wahr, Jehann? dat weer en Ton!
De eenzige op de Welt.

Mitünner inne Schummerntid
Denn ward mi so to Mod,
Denn löppt mi't langs den Rügg so hitt,
As domals bi den Sot.
Denn dreih ik mi so hasti um,
As weer ik nich alleen:
Doch Allens, wat ik finn, Jehann,
Dat is — ik sta un ween.

D. Die Zeitform.

Spät erklingt, was früh erklang.
Goethe.

Die erzählende Darstellung kann natürlich nur angewendet werden, wenn es sich um etwas Vergangenes handelt, das liegt schon im Begriffe selbst; auch bei der Lyrik könnte für die erzählende Einkleidung strenggenommen nur éine Zeitform gewählt werden: die präteritale. So erzählt EICHENDORFF (I. S. 262 f.):

Grün war die Weide,
Der Himmel blau,
Wir safsen beide
Auf glänz'ger Au.

Er will uns mit einer Erinnerung bekannt machen, damit wir seine Gefühle verstehen:

Sind's Nachtigallen
Wieder, was ruft,
Lerchen, die schallen
Aus warmer Luft?

Ich hör' die Lieder,
Fern, ohne dich,
Lenz ist's wohl wieder,
Doch nicht für mich.

Er stellt der schöneren Vergangenheit die traurige Gegenwart entgegen, er sagt, warum dasselbe äufsere Erlebnis nicht mehr in gleicher Weise wirkt; deshalb mufs er von der präteritalen Zeitform des erzählenden Teils zur präsentischen des schildernden übergehen; nur die Eingangsstrophe zeigt erzählende Darstellung. Ganz erzählend ist GEIBELS liebliches Lied (I. S. 31):

Und als ich aufstand früh am Tag
Und meinte, dafs es noch Winter sei,
Da jauchzte schon mit lustigem Schlag
Die Lerch' an meinem Fenster frei:
Tirili, tirili! Vom blöden Traum,
Langschläfer, bist du nun endlich erwacht?
Du schliefst und merktest das Süfse kaum,
Denn sacht, denn sacht
Ist kommen der Frühling über Nacht.

Und als ich schaute zum Himmelsraum,
Da war er so blau, da war er so weit;
Und als ich blickt' auf Strauch und Baum,
Da trugen sie all ein grünes Kleid.
Und als ich sah in die eigene Brust,
Da safs die Liebe darin und sang,
Was selber so süfs ich nimmer gewufst:
Das klang, das klang,
Und soll nun klingen mein Leben lang.

Auch in der Prosa könnte nicht anders erzählt werden, denn das Präsens tritt nur in den Worten ein, welche die Lerche gesungen haben soll, im wirklichen Citat einer fremden Rede. Die erzählende Darstellung ist durchaus präterital.

Nun kennt aber auch die lebhaftere Prosa das sogenante historische Präsens; auch in der historischen Darstellung eines Vergangenen wird oft der Eindruck des Geschehenen so mächtig, als sei es lebendig gegenwärtig, und so springt die Erzählung plötzlich aus dem Präteritum ins Präsens über. Ebenso können wir bei der Lyrik neben der präteritalen Zeitform die präsentische bemerken, nur ist dann die Grenze zwischen der erzählenden und der schildernden Darstellung schwer zu ziehen. Wir müssen aber zugeben, dafs die präsentische Zeitform auch bei der erzählenden Darstellung nicht nur möglich, sondern wohlbegründet sein kann. Wenn GOETHE des „Jägers Abendlied“ beginnt:

Im Felde schleich' ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süſses Bild mir vor.

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal . . .

so sieht man die Notwendigkeit der präsentischen Erzählung sofort ein; das Lied mit seinem Scheindialog hebt wie die Antwort auf eine Frage an; seine gegenwärtige Situation kontrastiert er mit der vorausgesetzten gegenwärtigen Situation der Geliebten; er muſs also das Präsens wählen. Deutlich geht aber auch hervor, daſs es erzählende Darstellung ist, weil durch die Anrede der Geliebten für den Dichter gleichsam ein Vorwand gefunden ist, etwas von seinem momentanen Zustande zu erzählen. Man setze statt des „dein" im dritten und vierten Verse z. B. „ihr" ein, und sogleich wird der Unterschied deutlich:

Im Felde schleich' ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht ihr liebes Bild,
Ihr süſses Bild mir vor.

Das ist nicht mehr Erzählung, sondern Beschreibung: der Dichter als Darsteller beschreibt, wir erfahren nicht weshalb, den Zustand seines erlebenden Innern, Dichter und Individuum scheiden sich von einander, jener steht diesem beobachtend gegenüber. In diesem Falle brächte die präsentische Zeitform den Eindruck des Gesuchten hervor.

Aber freilich ist die präsentische Zeitform der erzählenden Darstellung in der Lyrik sehr häufig. Man betrachte Heines Lied aus dem „Lyrischen Intermezzo" (Elster I. S. 88):

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam[1] *im Wald.*

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
Was willst du thörichter Reiter,
Mit deinem thörichten Traum?

---

[1] Zuerst hieſs es: „langsam".

Hier ist durchaus im Präsens erzählt; der Dichter trennt sich von dem Liebenden und beschreibt, was er thut und was in ihm vorgeht; es ist schwer zu sagen, ob die Darstellung erzählend oder beschreibend zu nennen sei, aber sicher ist, dafs HEINES Gedicht durch diese Darstellung etwas Erklügeltes, Ausgesonnenes erhält; wir haben das Gefühl, der Inhalt des Liedes sei nicht erlebt, sondern erdacht. Der Dichter setzt ein Publikum voraus, dem er erzählen mufs, was er treibt, denkt und fühlt, es ist, als stünde er vor einem Spiegel und beobachte sich. Das Gedicht ist ohne Publikum undenkbar, deshalb erscheint mir SCHERERS Bezeichnung dieser präsentisch erzählenden Lyrik als „einsame Lyrik" gar nicht zutreffend. Dafs er sie so nennen wollte, weifs ich von KONRAD BURDACH und der Ausdruck findet sich auch in BURDACHS Darstellung der Lyrik als Anhang zu SCHERERS Poetik (S. 297). Das ist keine Lyrik der Einsamkeit, keine Lyrik „für sich selbst", sondern eine Lyrik fürs Publikum, „für Andere", gekünstelte Lyrik. Eine wichtige Forderung ist nicht erfüllt: Wahrscheinlichkeit mangelt. Wie viel wahrscheinlicher und wahrer hat das HEINEsche Motiv Graf MORITZ STRACHWITZ (Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes No. 223 f. S. 93) in dem Gedichte „Mein altes Rofs" behandelt, welches ROBERT SCHUMANN zu einer packenden Komposition begeisterte:

Mein altes Rofs,
Mein Spielgenofs,
Was siehst du mich wiehernd an?
Deine Sehne wie lahm!
Meine Seele wie zahm!
Wir reiten nicht mehr hindan!

Du schüttelst dein Haupt,
Deine Nüster schnaubt!
Ich glaube, du träumst, Kamerad:
Wir fliegen zusamm
Uebern Bergeskamm
Den alten geliebten Pfad!

Ein knarrendes Thor,
Du scharrst davor,
Deine schäumende Stange tropft!
Ein rauschend Gewand,
Eine weifse Hand,
Die den funkelnden Hals dir klopft!

Es stäubt der Kies,
Schlaf süfs, schlaf süfs;
Und hinaus in die blauende Nacht!
Auf tauigem Rain
Im Mondenschein
Dahin mit Macht, mit Macht!

Verhängt den Zaum,
Im Herzen den Traum,
Auf der Lippe den letzten Kufs!
Dumpfhallender Huf
Und Wachtelruf
Und fern ein rauschender Flufs!

Der Nachtwind haucht,
Das Mondlicht taucht
In das silberwogende Korn.
Voll blüht der Mohn
Und mit schläfrigem Ton
Flüstert der Hagedorn!

Einen letzten Blick
Zurück, zurück
Auf der Liebsten schlafendes Haus!
Mein Kamerad,
Wie schad', wie schad',
Das alles ist nun aus!

Mein Kamerad,
Den geliebten Pfad
Den hat verweht der Schnee!
Und das Thor verbaut,
Und verloren die Braut,
Und mein Herz so weh so weh!

Die andeutende Erzählung ist trotz dem Präsens so wahrscheinlich, weil die scheindialogische Einkleidung das Präsens rechtfertigt, es ist echtes historisches Präsens. Diese Lyrik der Erinnerung könnte viel eher einsame Lyrik heifsen, denn sie gleicht dem einsamen Gedenken an entschwundenes Glück; der Dichter versenkt sich in Gefühle, die ihn einstens bewegten, in Erlebnisse, die ihn früher beseligten. Wir könnten von beschaulicher Lyrik sprechen.

Die erzählende Darstellung sollte nur dort präsentisch sein, wo das Präsens berechtigt ist, sonst müfste der Dichter die präteritale Zeitform wählen. So hat es Goethe durchaus gehalten; er sagt sich in Dichtung und Wahrheit (21 S. 65) selbst nach, seine Lieder handelten vom Vergangenen, und bekundet, dafs ihm diese Art als die allein richtige erschien, weil er sie als den Fortschritt seiner Lyrik gegenüber der früheren bezeichnet. Bei der späteren nachgoethischen Lyrik können wir dann wieder das Schwinden dieser richtigen Praxis bemerken, besonders Heine zeigt in dieser Hinsicht einen Höhepunkt unwahrscheinlicher Darstellung. Es ist nicht zu zweifeln, dafs nur diese Form Schuld an dem Vorwurfe der Unwahrheit trägt, welcher gegen seine Poesie erhoben wurde. Wie gesucht etwa die Darstellung (I. S. 86):

Ich steh' auf des Berges Spitze,
Und werde sentimental.
„Wenn ich ein Vöglein wäre!“
Seufz' ich viel tausendmal.

Man verweise nicht auf „Schäfers Klagelied“, denn wir haben es darin mit einem anderen Gebrauche des Präsens zu thun (I. S. 85):

Da droben auf jenem Berge
Da steh' ich tausendmal
An meinem Stabe gebogen
Und schaue hinab in das Thal.

Hier wird nicht eine blofs einmalige Handlung, sondern eine „tausendmal“ wiederholte erzählt, welche sich in der Gegenwart und Zukunft noch weiter wiederholen kann; das Präsens ist daher nicht blofs erklärlich, sondern notwendig. Bei Heine dagegen eine Momentaufnahme. Oder beliebig herausgegriffen (I. S. 96):

Mein Herz, mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai;
Ich stehe gelehnt an der Linde,
Hoch auf der alten Bastei . . .

oder (I. S. 97):

Im Walde wandl' ich und weine,
Die Drossel sitzt in der Höh . . .

Die Beispiele liefsen sich häufen, würden aber immer nur wieder lehren, dafs die präsentische Zeitform der erzählenden Darstellung die volle Wirkung der dichterischen Motive verhindere.

Der Dichter erzählt von sich ohne sichtbare Veranlassung Dinge, die er genau kennt und weifs, weil er sie erlebt zu haben vorgiebt; er scheint zu dichten, während er noch mitten in der Situation steckt; er erlebt und erzählt zugleich, dafs und was er erlebt; er blickt nicht, wie bei präteritaler Erzählung, auf etwas Abgeschlossenes zurück, sondern will uns täuschen, als könne sich die leidenschaftliche Erregtheit mit der Ruhe und Kälte der Beobachtung vertragen. Bei präteritaler Erzählung rückt alles in ideale Ferne, bei präsentischer mangelt die Perspektive; jene ruft einen natürlichen Eindruck hervor, diese macht den Dichter in einer Pose erscheinen; jene weifs Glauben zu erregen, diese läfst Zweifel übrig; jene ist wahr, diese zum mindesten unwahrscheinlich.

Auch bei der Lyrik ist die Zeitform der erzählenden Darstellung durchaus nicht gleichgiltig, vielleicht weniger, als beim Epos, bei welchem sich der Erzähler vom Erzählten durchgehend scheidet und immer auf einen Zuhörenden Rücksicht nimmt.

E. Reihenfolge.

cui lecta potenter erit res,
Nec facundis deseret hunc, nec lucidus ordo.
Horaz.

Die erzählende Darstellung in der Lyrik kann dem Verlaufe der Handlungen und Gefühle entsprechen oder nicht. Folgt die Erzählung dem Verlaufe, so heifst sie gerade, nimmt sie späteres voraus, so heifst sie invertiert. Wenn Heine singt (I. S. 106 f.):

Ich stand in dunkeln Träumen,
Und starrte ihr Bildnifs an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmuthsthränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Thränen flossen
Mir von den Wangen herab —

so ist eine Reihe von aufeinanderfolgenden Handlungen auch aufeinanderfolgend erzählt: das ist gerade erzählende Darstellung. Anders im Cyklus „Hortense" (I. S. 237):

In meinen Tagesträumen
In meinem nächtlichen Wachen,
Stets klingt mir in die Seele
Dein allerliebstes Lachen.

Denkst du noch Montmorencys,
Wie du auf dem Esel rittest,
Und von dem hohen Sattel
Hinab in die Disteln glittest?

Der Esel blieb ruhig stehen,
Fing an die Disteln zu fressen —
Dein allerliebstes Lachen
Werde ich nie vergessen.

Die andeutende Darstellung schweift zurück, von der Gegenwart zur Vergangenheit: die Erzählung ist invertiert. Noch deutlicher tritt dies in folgendem Lied Eichendorffs hervor (I. S. 429 f.) „Bei Halle“:

Da steht eine Burg überm Thale
Und schaut in den Strom hinein,
Das ist die fröhliche Saale,
Das ist der Gibichenstein.

Da hab' ich so oft gestanden,
Es blühten die Thäler und Höhn,
Und seitdem in allen Landen
Sah ich nimmer die Welt so schön!

Durchs Grün da Gesänge schallten,
Von Rossen, zu Lust und Streit,
Schauten viel schlanke Gestalten,
Gleichwie in der Ritterzeit.

Wir waren die fahrenden Ritter,
Eine Burg war noch jedes Haus,
Es schaute durchs Blumengitter
Manch schönes Fräulein heraus.

Das Fräulein ist alt geworden,
Und unter Philistern umher
Zerstreut ist der Ritterorden,
Kennt keiner den andern mehr.

Auf dem verfallenen Schlosse,
Wie der Burggeist, halb im Traum,
Steh' ich jetzt ohne Genossen
Und kenne die Gegend kaum.

Und Lieder und Lust und Schmerzen,
Wie liegen sie nun so weit —
O Jugend, wie thut im Herzen
Mir deine Schönheit so leid.

Was in der sechsten Strophe erzählt wird, ist eigentlich der Beginn und hätte bei der geraden Erzählung vorangehen müssen; aber Eichendorff kehrt die prosaische Reihenfolge um: seine Darstellung ist invertiert. Diese Art scheint übrigens viel seltener in der Lyrik als die gerade.

---

3. Aufklärende Darstellung.

Was dunkel, mufs sich lichten. . . .

Als eine besondere lyrische Gattung mit indirektem Erlebnisse haben wir (Kap. 2, Absch. 5. A S. 220 ff.) die Tenzone, das Streitgedicht kennen lernen. Die vom éinen aufgestellte Behauptung sucht der andere zu widerlegen; beide suchen sich zu überzeugen,

verfolgen also einen didaktischen Zweck. Die Tenzone ist eine besondere Form, welche lokal ausgebildet wurde, sie setzt ein indirektes Erlebnis voraus.

Nun können wir aber beobachten, dafs in der Lyrik manche Gedichte den Eindruck machen, als widerlegten sie eine fremde Behauptung; der Dichter wählt diese Einkleidung, um scheinbar einen Grund zu haben, von sich und seinem Innern zu reden. Dabei kann er die falsche Meinung entweder direkt anführen, um ihr die richtige gegenüberzustellen, oder er kann sie nur durch seinen Widerspruch erraten lassen. In beiden Fällen giebt der Dichter Aufklärung, bemüht sich, seinen Zustand, sein Fühlen und Denken in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise darzustellen. In gewissem Sinne kann daher eine solche Darstellung didaktisch genannt werden, ohne dafs deshalb ein derartiges Gedicht nun in der That didaktisch wäre.

Man betrachte HEBBELS Lied „Nachts“ aus dem Cyklus „Ein frühes Liebesleben“ (VII. S. 108 f.):

Die dunkle Nacht hüllt Berg und Thal,
Ringsum in tiefste Stille;
Die Sterne zittern allzumal
In ihrer Wolkenhülle;
Der Mond mit seinem rothen Schein
Blickt in den finstern Bach hinein,
Der sich durch Binsen windet.

Ich schreite durch die Nacht hinaus,
Entgegen jenem Schimmer,
Der aus dem forstverlornen Haus
Sich stiehlt mit schwachem Flimmer.
Jetzt lischt's mit einmal aus, das Licht,
Ich seh' es, doch mich kümmert's nicht:
Je dunkler, um so besser.

Du glaubst, zum Liebchen schleich' ich mich?
Die könnt' ich näher haben.
Nach jenem Kirchhof weis' ich dich,
Dort liegt sie längst begraben.
Dort aber ist das kleine Haus,
Da ging sie ehmals ein und aus
In seligen süfsen Stunden.

Nun thut's mir wohl, den Weg zu geh'n,
Wo ich mich oft entzückte,
Das kleine Fenster anzuseh'n,
Wo ich sie sonst erblickte;
Die Bank zu grüfsen, wo sie safs,
Den Busch, von dem sie Beeren las,
Die Blumen, die sie noch pflanzte.

Das Gedicht beginnt mit einer Beschreibung, welche jedoch durch die ersten Worte der dritten Strophe sofort als notwendig bezeichnet wird. Seine Situation könnte freilich den Eindruck hervorrufen, als schleiche er sich zum Liebchen, aber er klärt auf, was er erlebt und früher erlebte; er scheint jemandem, der ihn beobachtet, seine Lage so zu zeigen, wie sie wirklich ist. Er führt die falsche Ansicht vor und stellt ihr dann die richtige gegenüber, er widerlegt und klärt dadurch auf.

Dieselbe Darstellung können wir in einem ergreifenden Gedicht erkennen, das wohl niemand dem Wiener Hans Jörgel, dem Possendichter Anton Langer zutraute:

Glaube nimmer, wenn ich mutig
Durch den Ernst des Lebens schreite,
Dafs nicht finster mich und blutig
Die Erinnerung begleite.

Wer sich reich und grofs gesehen,
Wer der Erde Glück besessen,
Kann wohl schweigend betteln gehen,
Aber nie sein Glück vergessen.

Und das Herz, das dir geschlagen,
Ist dasselbe stets geblieben,
Stark genug, dir zu entsagen,
Doch zu schwach, dich nicht zu lieben.

Auch Langer bemüht sich, den Schein zu zerstören, welchen sein Benehmen hervorrufen könnte; dem Anblicke, den sein Äufseres darbietet, stellt er das wahre Bild seines Innern gegenüber und klärt so eine falsche Meinung auf. Aber ein Unterschied zwischen Hebbels und Langers Darstellung springt in die Augen; während jener einen wirklichen Einwand zu berichtigen scheint, kehrt sich dieser nur gegen eine mögliche Vermutung. Hebbel widerlegt, weil man ihn verkannte, Langer rechtfertigt sich, um nicht verkannt zu werden; beide wenden sich an ein „Du", wählen also den Scheindialog.

Anders Eichendorff im ersten Gedichte „Wehmut" (I. S. 309 f.):

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich Thränen dringen,
Da wird das Herz mir frei.

So lassen Nachtigallen,
Spielt draufsen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen,
Aus ihres Käfichs Gruft.

Da lauschen alle Herzen,
Und Alles ist erfreut,
Doch Keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.

Die Meinung, welche er berichtigen will, wird nicht angeführt; er läfst uns nur erraten, dafs man vielleicht an der Aufrichtigkeit

seines Schmerzes zweifle, weil er manchmal fröhlich zu singen scheine. Er rechtfertigt sich durch das Beispiel der gefangenen Nachtigall und klärt über den wahren Zustand seines Innern auf, aber im Monolog, mit Rücksicht auf ein Publikum, da die Person nicht ersichtlich ist, welche der Aufklärung bedurft hätte. Das zweite Gedicht „Wehmut“ (I. S. 310) wiederholt dieselbe Meinung in einem Dialog zwischen dem Dichter und seinem Herzen:

Sage mir, mein Herz, was willst du?
Unstät schweift dein bunter Will';
Manches andre Herz wohl stillst du,
Nur du selbst wirst niemals still.

„Eben, wenn ich munter singe,
Um die Angst mir zu zerstreun,
Ruh' und Frieden Manchem bringe,
Dafs sich Viele still erfreun:

Fafst mich erst recht tief Verlangen
Nach viel andrer, bess'rer Lust,
Die die Töne nicht erlangen —
Ach, wer sprengt die müde Brust?“

Auch in diesem Gedicht ist die Darstellung aufklärend, aber in der Form von Frage und Antwort: auf einen bestimmten Einwurf wird die Erwiderung gegeben, also dialogisch. Wenn Goethe (Sprichwörtlich II. S. 237) sagt:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

so ist wieder das Aufklärende der Darstellung nicht zu verkennen, es wird jedoch kein Einwurf widerlegt, keine Frage beantwortet, kein Zweifel gehoben, keine Handlung gerechtfertigt, sondern poetisch eine Erscheinung begründet; diese Strophe zeigt, wie leicht die aufklärende Darstellung ganz didaktisch werden und die Form der Gnome annehmen kann. Dagegen Mignons ergreifendes Lied: „Heifs' mich nicht reden, heifs' mich schweigen“ (XVII. S. 338) giebt ein glänzendes Beispiel, wie echt lyrisch die aufklärende Darstellung sich erweist. Sowohl das Lied des Harfenspielers „Wer sich der Einsamkeit ergiebt“ als das kecke Philines „Singet nicht in Trauertönen“ haben aufklärende Darstellung, und so liefse sich noch vieles anführen. Das Wesentliche dieser Darstellungsweise besteht vor allem darin, dafs nicht erzählt wird, sondern etwas ausgesagt; die Aussage erfolgt aber so, als sollte nun ein Einwand widerlegt, eine Frage beantwortet, ein Zweifel gehoben, ein Thun oder Fühlen gerechtfertigt oder

begründet werden. Das Wirkliche tritt durch das Scheinbare deutlicher und richtiger zu Tage.

Noch éine Form aufklärender Darstellung mufs erwähnt werden, weil sie sehr häufig ist, die hypothetische. Es wird hypothetisch dargestellt, was unter gewissen Voraussetzungen geschähe, gefühlt, gedacht würde; z. B. HEINES Lied (I. S. 73 f.):

Und wüfsten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüfsten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie liefsen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüfsten sie mein Wehe,
Die goldnen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Die alle können's nicht wissen,
Nur Eine kennt meinen Schmerz:
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Der Dichter erzählt nicht etwa seinen Zustand, er klärt uns über seinen Schmerz auf, indem er ausführt, was geschähe, wenn ... Bei HEINE besonders ist diese Darstellung nicht selten.

---

4. Darstellende Darstellung.

Mein Herz still in sich singet . . .
Heine.

GOETHES Weimarer Lied „An den Mond" (I. S. 100) erzählt nicht und klärt nicht auf; in einer Reihe von Anrufungen werden die Gefühle des Dichters und er selbst vor uns lebendig; es ist, als sähen wir ihn auf ein mondbeglänztes Thal, durch welches sich ein Flufs schlängelt, mit tiefer Ergriffenheit hinabblicken, und als hörten wir die leise Zwiesprache mit Mond und Flufs.

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

so ruft er aus, als ginge das Herz ihm auf. Wir aber denken an ein Gegenstück zu unserem Gedicht, an die Worte Fausts.

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letztenmal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht . . .

Wie Faust im Drama, so drückt hier im Liede der Dichter seine Gefühle aus, ganz direkt ohne sie durch irgend welche Behelfe vermitteln zu wollen, ohne das *inquit* des Epos, ohne das Be-

streben, die richtige Meinung anzubahnen; das Lied ist ein lebendiges Abbild einer Situation mit ihren wechselnden Gefühlen und Stimmungen. Die Darstellung in diesem lyrischen Gedichte deckt sich vollständig mit jener, welche das Drama kennt, sie ist darstellend. Nicht an einen Zuhörer scheint gedacht, der Dichter will nicht einem Fremden vortragen, was ihn bewegt, sondern es ist, als improvisiere er, als fügten sich seine inneren Erlebnisse bei dem äufseren Erlebnis, der herrlichen Mondnacht, sogleich zu Versen, als fühle er in Reimen. Diese Darstellung der lyrischen Gedichte müssen wir als die herrlichste bezeichnen, von ihr besonders gilt das Wort GOETHES, sie hätten eine so leicht hingeworfene Realität, als wären sie improvisiert. Alles Zuständliche scheint verflüchtigt, wir können es nur ahnen, alles scheint völligste Gegenwart, höchste Augenblicklichkeit, und doch kann nur vollendetste Kunst diesen Eindruck hervorbringen. Auch dem gröfsten Dichter gelingen solche Gedichte nur selten, auch unter GOETHES Werken finden wir nur einige Perlen dieser Art. Unter den zahlreichen Liedern, welche HEINE sang, hat nicht ein einziges diese dramatische Darstellung. Ein paarmal ist sie EICHENDORFF gelungen; genannt seien „Frühlingsklage“ (I. S. 348), „Morgengruss“ (S. 468), „Die Nachtigallen“ (S. 550):

Möcht wissen, was sie schlagen
So schön bei der Nacht,
's ist in der Welt ja doch Niemand,
Der mit ihnen wacht . . . . .

„Abschied“ (S. 603 f.):

Abendlich schon rauscht der Wald
Aus den tiefen Gründen,
Droben wird der Herr nun bald
An die Sterne zünden,
Wie so stille in den Schlünden,
Abendlich nur rauscht der Wald.

Alles geht zu seiner Ruh,
Wald und Welt versausen,
Schauernd hört der Wandrer zu,
Sehnt sich recht nach Hause,
Hier in Waldes grüner Klause,
Herz, geh' endlich auch zur Ruh!

Hier berührt sie sich aber wenigstens zum Teile schon mit der noch zu nennenden beschreibenden Darstellung.

Von UHLAND kann man nennen: „Die Abgeschiedenen“ (S. 25 f.):

So hab' ich endlich dich gerett
Mir aus der Menge wilden Reihn!
Du bist in meinen Arm gekettet,
Du bist nun mein, nun einzig mein.
Es schlummert alles diese Stunde,
Nur wir noch leben auf der Welt,
Wie in der Wasser stillem Grunde
Der Meergott seine Göttin hält.

Verrauscht ist all das rohe Tosen,
Das deine Worte mir verschlang,
Dein leises liebevolles Kosen
Ist nun mein einzger süfser Klang.
Die Erde liegt in Nacht gehüllet,
Kein Licht erglänzt auf Flur und Teich,
Nur dieser Lampe Schimmer füllet
Noch unsrer Liebe kleines Reich.

Ganz recht hat HERMANN FISCHER (S. 44), wenn ihn dieses Lied an GOETHES Art erinnert. Auch „Lebewohl“ (S. 56) sei angeführt, vor allem aber die Strophe „Heimkehr“ (S. 61):

O brich nicht, Steg! du zitterst sehr.
O stürz' nicht, Fels! du dräuest schwer.
Welt, geh nicht unter, Himmel, fall nicht ein,
Eh' ich mag bei der Liebsten sein!

Gewiſs wiegt diese Vierzeile „lange Liebesfrühlinge und andere Variationen dieses Themas auf“, wie FISCHER meint (S. 81); wie einfach, aber unendlich tief sind diese Verse, geflossen aus vollem liebenden Herzen, „in dieser Armuth, welche Fülle!“ Wenn man nur Gedichte in dieser Darstellung zur Lyrik zählt, dann schrumpft diese Gattung wohl auf ein gar kleines Häuflein zusammen. Gerade Lord BYRON trifft diese Darstellungsart wunderbar und verdient GOETHES Lob; man denke seines unvergänglichen „*Maid of Athens, ere we part*“ (IV. S. 71. TAUCHNITZ) oder des ergreifenden Liedes (IV. S. 58):

And wilt thou weep when I am low?
Sweet lady! speak those words again:
Yet if they grieve thee, say not so —
I would not give that bosom pain.

My heard is sad, my hopes are gone,
My blood runs coldly through my breast;
And when I perish, thou alone
Wilt sigh above my place of rest.

And yet, methinkes, a gleam of peace
Doth through my cloud of anguish shine;
And for awhile my sorrows cease,
To know thy heart hath felt for mine.

Oh lady! blessed be that tear —
It falls for one who cannot weep:
Such precious drops are doubly dear
To those whose eyes no tear may steep.

Sweet lady! once my heart was warm
With every feeling soft as thine;
But beauty's self hath ceased to charm
A wretch created to repine.

Yet wilt thou weep when I am low?
Sweet lady! speak those words again;
Yet if they grieve thee, say not so —
I would not give that bosom pain.

Ich könnte fortfahren zu citieren, weil sich noch mehrere Gedichte BYRONS durch diese Darstellung auszeichnen; auch andere

Dichter, alte wie neue, deutsche wie fremde, müfsten genannt werden. Aber es gilt nicht, eine Anthologie solcher rein lyrischer Lieder zusammen zu stellen, sondern nur auf diese darstellende Darstellungsart hinzuweisen. Sie findet sich im Volkslied verhältnismäfsig häufiger als in der Kunstpoesie und man kann vielleicht sogar behaupten, dafs manchmal einem Dilettanten ein solches Gedicht glücken wird, freilich nur zufällig; aber wie viele Volkslieder mögen das einzige Gedicht eines Dilettanten sein, dem einmal ein Moment höchster Begeisterung oder tiefster Ergriffenheit eine solche Improvisation lieh. „Es giebt feine Metalle, edle Gesteine, die man nur in kleinen Stücken findet,“ von solcher Art scheinen diese Volkslieder zu sein, ja Uhland träumte von einem Dichter, „der uns durchaus jene reinen und vollen Accorde vernehmen lassen wird, die wir nur in den erlesensten Stellen der bisher bekannten Dichtwerke angeschlagen finden“ (Holland S. 70 f.). Dann allerdings könnte man diese Darstellungsweise die speciell lyrische nennen, aber soweit wir die Entwickelung der Lyrik zu überblicken vermögen, ist sie nur eine von vieren und zwar die am seltensten erscheinende, freilich die am reinsten lyrisch wirkende.

---

5. Beschreibende Darstellung.

Ut pictura, poesis erit . . .
Horaz.

In der Lyrik nimmt diese Darstellungsart offen oder versteckt noch immer trotz Lessings Polemik einen breiten Raum ein, ja es scheint, als könnte gerade die Lyrik ihrer nicht entraten; besonders die zerfasernde Weise der neueren Lyrik ist fast durchaus beschreibend. So viel haben freilich die Lehren Lessings bewirkt, dafs die Dichter bei jeder Beschreibung wie arme Sünder ans Herz schlagen und ihr *pater peccavi* sprechen, das heifst nämlich, dafs sie die Beschreibung zu decken, zu verhüllen oder zu rechtfertigen suchen, aber trotzdem beschreiben sie lustig drauf los.

Wir kennen Zeiten in der Entwickelung der Lyrik, welche sich in Beschreibungen nicht genug thun konnten, wir wissen, dafs die Troubadours mit Vorliebe die Schönheit der Geliebten feierten, der spätere Minnesang folgt auch hierin den romanischen

Mustern.[1] Derselben Erscheinung begegnen wir in Frankreich, Italien und Deutschland während des 17. Jahrhunderts; die Dichter zergliedern die Schönheit der Geliebten: jeder einzelne Teil ihres Körpers wird in eigenen Gedichten besungen, oder es wird der ganze Körper detailliert beschrieben. MAX Freiherr VON WALDBERG hat in seiner Arbeit über „Die galante Lyrik" (S. 74 ff.) diese Mode charakterisiert. Bescheiden ist noch ein Gedicht „An Flavien" in HOHBERGS „Beytrag zum Schlesischen Helikon" (Soran 1733 S. 225) vielleicht von NEUKIRCH:

Ach! edle Flavia! Der Purpur deiner Wangen,
Der rothen Lippen Schein, hat meine Brust verletzt;
Der Augen heller Blitz, ihr Sternen-gleiches Prangen
Hat mir Cupidons Pfeil an meine Brust gesetzt . . .

Aber wie unerträglich für unseren heutigen Geschmack erscheint schon diese Beschreibung; so ausgeartet wie bei der sogenannten zweiten schlesischen Schule hat die Beschreibung nicht mehr, wenigstens was das Äufsere betrifft. Aber wer kennt nicht HEINES Gedicht auf „Katharina" (I. S. 258 f.):

Ich liebe solche weifse Glieder,
Der zarten Seele schlanke Hülle,
Wildgrofse Augen und die Stirne
Umwogt von schwarzer Lockenfülle!

Was ist das anderes als Beschreibung? Oder folgende Verse aus der „Heimkehr" (I. S. 120 f.):

Saphire sind die Augen dein,
Die lieblichen, die süfsen.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Den sie mit Liebe grüfsen.

Dein Herz, es ist ein Diamant,
Der edle Lichter sprühet.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Für den es liebend glühet.

Rubinen sind die Lippen dein,
Man kann nicht schönre sehen.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Dem sie die Liebe gestehen . . .

Es fehlen nur noch die „Alabasterballen" des Busens und wir sind im 17. Jahrhundert. Allerdings ist die Beschreibung nicht Selbstzweck, wie bei HOFFMANNSWALDAU, sondern nur Mittel, aber deswegen doch Beschreibung. So sagt HEINE (I. S. 77):

---

[1] Man vgl. meine Zusammenstellungen im *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* VII. S. 134 ff., ferner HEINZEL in der *Österreichischen Wochenschrift* 1872. S. 465. F. MICHEL „Heinrich von Morungen und die Troubadours" S. 22 ff

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weifsen Lilien der Händchen klein,
Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Nur um dieses Kontrastes willen beschreibt der Dichter, aber seine Darstellung ist beschreibend.

Auch die Natur wird beschrieben, um etwa die Stimmung zu erwecken; so ist Eichendorffs Gedicht „Auf einer Burg“ Beschreibung (I. S. 266 f.):

Eingeschlafen auf der Lauer
Oben ist der alte Ritter;
Drüber gehen Regenschauer
Und der Wald rauscht durch das Gitter.

Eingewachsen Bart und Haare
Und versteinert Brust und Krause,
Sitzt er viele hundert Jahre
Oben in der stillen Klause.

Draufsen ist es still und friedlich,
Alle sind ins Thal gezogen,
Waldesvögel einsam singen
In den leeren Fensterbogen.

Eine Hochzeit fährt da unten
Auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
Und die schöne Braut die weinet.

So aufserordentlich stimmungsvoll dieses Lied ist, wir müssen die Darstellung beschreibend nennen, selbst die scheinbar erzählenden Momente dienen nur zur Beschreibung. Auch hinter dem Witze versteckt sich die Beschreibung, so sei ein Gedicht des neuerlich übermäfsig gepriesenen Wilhelm Walloth (S. 10 f.) angeführt, „Frühling“ überschrieben:

Der Frühling in den Winterschnee
'nen Brief geschrieben hat,
Man sieht vor lauter A B C
Nicht mehr das weifse Blatt.

Der Bach, der ist sein Tintenfafs,
Der Wind ist seine Feder,
Die Sonne diktirt ihm, was er schreibt,
Im stolzen Wolkenkatheder.

Die Lerche schreibt als Stenograph
Hoch in die Luft ihr Lied,
Das Veilchen kritzelt und müht sich brav
Und schreibt und weint und blüht.

Der Rabe, der schwarze Tintenfleck,
Wird schnelle ausradirt;
Der Schmetterling auf die Wiese schreibt,
Grasduft die Hand ihm führt.

Und wenn der Brief geschrieben ist,
Der blühende, glühende, grofse,
Dann siegelt die Sonne ihn lächelnd zu,
Ihr Siegel ist die Rose!

Da schleicht der Dichter herbei und bricht
Das Siegel von dem Blättchen,
Und liest und stiehlt ein hübsch Gedicht,
Das bringt er seinem Mädchen!

Das ist nun wohl die liebe Prosa, welche nur ein Mäntelchen von Allegorie und Witz umhängt und in den zerrissenen Schuhen schlechter Metrik einhertrippelt. Das Zuständliche tritt offen hervor, der Dichter beschreibt die Erscheinungen des Frühlings, eine nach der andern und und will durch seine Vergleiche über die Beschreibung hinwegtäuschen, will sie decken.

Auch innere Erlebnisse können beschreibend dargestellt werden; vielleicht am auffallendsten geschieht dies im Schlufsgedicht des Cyklus „Lebendig begraben" von Gottfried Keller (S. 136 f.):

Und wieder schlägt's — ein Viertel erst und Zwölfe!
Ein Viertelstündchen erst, dafs Gott mir helfe,
Verging, seit ich mich wieder regen kann!
Ich träumte, dafs schon mancher Tag verrann!

Doch bin ich frei, das Weh hat sich gewendet,
Der seine Strahlen durch das Weltall sendet,
Er läfst auch Zeit und Raum in diesem Schrein —
Ich bin allein und dennoch nicht allein!

Getrennt bin ich von meinem herben Leiden,
Und wie ein Meer, von dem ich mich will scheiden,
Lafs' brausen ich mein siedend heifses Blut
Und steh' am Ufer als ein Mann von Mut.

So toset nur, ihr ungetreuen Wogen,
Lange genug bin ich mit euch gezogen!
Ich übersieg' euch, wie ein Ferg' am Strand,
Und tausch' euch an ein gutes Heimatland!

Schon seh' ich schimmernd fliefsen Zeit in Zeiten,
Verlieren sich in unbegrenzte Weiten
Gefilde, Bergeshöhen, Wolkenflug:
Die Ewigkeit in Einem Atemzug!

Der letzte Hauch ein wallend' Meer von Leben,
Wo fliehend die Gedanken mir entschweben!
Fahr' hin, o Selbst! vergängliches Idol,
Wer du auch bist, leb' wohl du, fahre wohl!

Keller läfst den Lebendigbegrabenen monologisch beschreiben, was in ihm vorgeht, während sich seine Gedanken allmählich verwirren.

Besonders beim Gedankenerlebnis ist die beschreibende Darstellung überaus häufig; man schlage Schillers Gedichte wo immer auf, man findet überall beschreibende Darstellung; etwa „Würde der Frauen" (XI. S. 32 ff.):

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band.
Sicher in ihren bewahrenden Händen
Ruht, was die Männer mit Leichtsinn verschwenden,
Ruhet der Menschheit geheiligtes Pfand.

Und so geht es nun weiter,

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Und die irren Tritte wanken
Auf dem Meer der Leidenschaft.
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entlegne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild. u. s. w., u. s. w.

Aber man übersehe nicht, dafs die Beschreibung nur äufsere Form der Darstellung ist, dafs sie von den Dichtern nur neben anderen Darstellungsarten als ein Mittel gebraucht wird. Die guten neueren Dichter bleiben in der Beschreibung als Kunstgattung nicht stecken, sie bedienen sich ihrer zu bestimmten Zwecken und meist nur in ganz bescheidenem Mafse. Trotzdem ist nicht zu leugnen, dafs die beschreibende Darstellung etwas Prosaisches in die Gedichte bringt und daher die Wirkung schädigt.

---

6. Der Ausdruck.

Und sprich, wie redet Liebe?
Halm.

Wir haben schon gesehen, dafs es nur zwei Möglichkeiten des Ausdruckes giebt, nämlich ob mit Rücksicht auf jemanden anderen gesprochen wird oder nicht; spricht jemand ohne Rücksicht auf einen anderen, erhalten wir einen Monolog, spricht dagegen jemand mit Rücksicht auf einen anderen, dann erhalten wir einen Dialog. Scherer (Poetik S. 242 ff.) unterscheidet Monolog, Dialog und Vortrag, mufs aber selbst zugestehen, dafs die Grenzen zwischen Vortrag und Monolog, Vortrag und Dialog fliefsende seien. Diese Dreiteilung ist unnötig, denn jeder Vortrag ist entweder Monolog oder Dialog; spricht der Vortragende, das heifst ein Ich, ohne die Gefühle, Gedanken, Überzeugungen

der andern zu beachten, dann ist es gleichgiltig, ob ihm jemand zuhört oder nicht; man denke nur an die Beichte: bei der Ohrenbeichte spricht allerdings ein Vortragender zu einem anderen, soll aber so sprechen, als wenn er sein Inneres nur vor sich selbst klarlegte; bei der allgemeinen Beichte sprechen alle zusammen, jeder im eigenen Namen, in beiden Fällen ist der Vortrag ein Monolog, obwohl er das eine Mal zu einem (freilich nicht berücksichtigten) andern, das andere Mal im Chorus ausgesprochen wird. Der Redner im Parlament z. B. kann im Monolog vortragen, wie etwa der Berichterstatter, der die Debatte nur einleitet, oder im Dialog, wenn er gegen einen anderen Redner, gegen die Ministerbank, gegen eine Partei polemisiert. Der Vortrag ist keine besondere Form des Ausdrucks, sondern gehört entweder zum Monolog oder zum Dialog. Alle Schwierigkeiten fallen fort, wenn wir nur diese beiden Grundtypen annehmen. Freilich müssen dann die verschiedenen Arten des Mono- und Dialogs, welche schon angedeutet wurden, unterschieden werden.

A. Der Monolog.

Ich bin allein auf weiter Flur.
Uhland.

Wenn das Studentenlied singt:

Ich hab' den ganzen Vormittag
In einem fort studiert,
Nun aber sei der Nachmittag
Der Freude dediciert . . .

so ist kein Zweifel möglich, dafs ein flotter Bruder Studio aus eigenstem Erlebnisse heraus spricht; der Monolog ist in der Sache begründet, entspricht der Wirklichkeit, das ist ein wirklicher Monolog; ebenso etwa „Der gute Kamerad“ von Uhland (S. 246), dessen monologischer Ausdruck wenigstens von einem wirklichen „Ich“ gesprochen worden sein könnte.[1] In dem eben citierten Gedichte Gottfried Kellers dagegen (vgl. S. 525) erkennt man sofort den nicht wirklichen Monolog; wir merken, dafs der Dichter nur den Schein erwecken will, als spräche der Lebendigbegrabene in eigener Person; es ist nur ein Scheinmonolog.

Wirklich erscheint ein Monolog in der Lyrik dann, wenn das Gedicht nichts enthält, was dem monologischen Ausdrucke wider-

[1] Die letzte Strophe bringt Vortragsdialog.

spricht. Bei der erzählenden Darstellung werden wir am leichtesten das eingeführte Ich mit dem Dichter identifizieren, so wenn es bei Heine (I. S. 76) heifst:

Und als ich so lange, so lange gesäumt,
In fremden Landen geschwärmt und geträumt;
Da ward meiner Liebsten zu lang die Zeit.
Und sie nähete sich ein Hochzeitkeid,
Und hat mit zärtlichen Armen umschlungen
Als Bräut'gam den dümmsten der dummen Jungen.

Mein Liebchen ist so schön und mild,
Noch schwebt mir vor ihr süfses Bild;
Die Veilchenaugen, die Rosenwänglein,
Die glühen und blühen, jahraus jahrein.
Dafs ich von solchem Lieb konnt' weichen,
War der dümmste von meinen dummen Streichen.

Es ist ganz gleichgiltig, ob dieses Gedicht erlebt ist oder nicht, durch den monologischen Ausdruck wird es so wirklich, dafs wir an seiner Realität, an der erlebten Grundlage nicht mehr zweifeln; wir sind überzeugt, den Dichter habe dieses Geschehen wirklich betroffen.

Auch für die aufklärende Darstellung gilt dasselbe, man vergleiche z. B. Geibels Lied (I. S. 52):

Das ist's was an der Menschenbrust
Mich oftmals läfst verzagen,
Dafs sie den Kummer wie die Lust
Vergifst in wenig Tagen.

Und ist der Schmerz, um den es weint
Dem Herzen noch so heilig —
Der Vogel singt, die Sonne scheint,
Vergessen ist er eilig.

Und war die Freude noch so süfs —
Ein Wölkchen kommt gezogen,
Und vom erträumten Paradies
Ist jede Spur verflogen.

Und fühl' ich das, so weifs ich kaum,
Was weckt mir tiefern Schauer,
Dafs gar so kurz der Freude Traum,
Oder so kurz die Trauer?

Diese Probe der sinnenden Lyrik führt uns ein Gedankenerlebnis in aufklärender Darstellung mit monologischem Ausdrucke so vor, dafs wir es dem Dichter zuschreiben.

Ein wirklicher Monolog in darstellender Darstellung ist Eichendorffs schon genanntes Lied „Die Nachtigallen" (I. S. 550):

Möcht' wissen, was sie schlagen
So schön bei der Nacht,
's ist in der Welt ja doch Niemand,
Der mit ihnen wacht.

Und die Wolken, die reisen,
Und das Land ist so blafs,
Und die Nacht wandert leise
Durch den Wald über's Gras.

Nacht, Wolken, wohin sie gehen,
Ich weifs es recht gut,
Liegt ein Grund hinter den Höhen,
Wo meine Liebste jetzt ruht.

Zieht der Einsiedel sein Glöcklein,
Sie höret es nicht,
Es fallen ihr die Löcklein
Über's ganze Gesicht.

Und daſs sie Niemand erschrecket,
Der liebe Gott hat sie hier
Ganz mit Mondschein bedecket,
Da träumt sie von mir.

Nur der Eingang ist darstellend, das weitere dann erzählend; aber der Monolog erscheint wirklich; der Dichter und der Sprechende sind Eins.

Nicht so einfach, als beim wirklichen liegen die Dinge beim Scheinmonolog. Schon früher wurde bemerkt, daſs der Dichter den Schein entweder zu wahren oder absichtlich zu zerstören sucht, daſs er seinen Scheinmonolog in dem éinen Falle zum wirklichen, im anderen zum Vortragsmonologe machen möchte; das eine Mal sollen wir glauben, ein anderer spreche, das andere Mal sollen wir wissen, daſs der Dichter aus dem anderen spricht. Im ersten Falle steckt der Dichter hinter einer Verkleidung, die auf Täuschung berechnet ist, im zweiten dagegen hinter einer Verhüllung, die nur dadurch wirksam wird, daſs wir sie durchschauen; dort spielt der Dichter eine Rolle, hier lacht der Schalk aus einer Maske.

Adalbert von Chamisso hat einen Cyklus „Frauenliebe und Leben“ im Monolog gesungen; er läſst eine Frau ihre Gefühle während der Liebe, dem Brautstand, der Ehe, der Witwenschaft aussprechen; wir erfahren durch den Titel, daſs eine Frau spricht, sowie aus Andeutungen in den Gedichten selbst. Chamisso versetzt sich in die Situation einer Frau und dichtet aus dieser Rolle heraus. Das findet sich auch sonst bei ihm, so in dem Cyklus „Thränen“, welchen Jensen so charakteristisch komponiert hat, in dem Cyklus „Die Blinde“; in den „Lebens-Liedern und Bildern“ spricht er auch aus anderen Rollen im Scheinmonolog. Hier will er überall unerkannt bleiben. Wir finden auch in der Minnelyrik solche „Frauenstrophen“, doch wissen wir nicht bei allen, ob Scheinmonolog oder wirklicher anzunehmen sei; wenigstens in der älteren Zeit rühren diese Strophen wohl wirklich von Frauen her, erst später werden sie von den Dichtern ihren Damen in den Mund gelegt. Sind die Frauen die Dichterinnen, dann wären diese Strophen wirkliche Monologe, sind die Minnesänger die Verfasser, dann müssen wir die Gedichte Scheinmonologe nennen und zwar Rollenlieder.

Scheinmonologe dieser Art finden wir schon im Altertume. So hat Alkäus „die Klage des unglücklichen Mädchens“ gedichtet (Fragment 59), was Horaz nachbildete, so Anakreon das „Lied

einer Wäscherin" (Fragm. 23, vgl. Bergk Litteraturgeschichte II. S. 158). Auch in der Volkspoesie sind die Rollenlieder häufig. Wir haben es strenge genommen mit einem Zweige der erfundenen Lyrik zu thun; wenn auch gewifs direkte Erlebnisse mit verwertet werden, so kommen vor allem die indirekten in Betracht. Ja es gab Zeiten, in welchen von der Theorie aus vorgefassten Meinungen behauptet wurde, alle Poesie, also auch die Lyrik, müsse erfunden sein, um sich von der Geschichte zu unterscheiden. Gottsched z. B. verlangte, alle Gedichte sollten in fremdem Namen verfafst sein, er gestattete demnach nur Rollenlieder. Unbeholfen in der ästhetischen Forschung, wie er noch war, erschien ihm als einziges Mittel gegen den platten Realismus eine rein ersonnene Poesie; nicht was der Dichter wirklich gefühlt hat, soll in seinen Gedichten erscheinen, nicht wirkliches Geschehen — davon zu handeln ist die Aufgabe der Geschichte — sondern was niemals geschah, mufs den Inhalt seiner Gedichte bilden. Gottsched verlangt als Grundlage selbst der Lyrik nur indirektes Erlebnis, wie es eben im Rollenliede begegnet.

Anders ist dies beim Maskenlied; da versteckt der Dichter direktes Erlebnis hinter einer erfundenen Einkleidung, läfst uns aber das Wahre dabei ahnen. So hat Goethe einen Maskenmonolog in dem Epigramm „An Dr. Christoph Kauffmann" (Hempel III. S. 208) sehr wirksam verwendet:

Ich hab' als Gottes Spürhund frei
Mein Schelmenleben stets getrieben.
Die Gottesspur ist nun vorbei,
Und nur der Hund ist übrig blieben.

Es ist ein Scheinmonolog; der Dichter macht, als spräche Kauffmann in eigener Person, will aber natürlich erkannt sein. Dieselbe Form der Satire fanden wir in dem Sonette Senns (vgl. S. 491). Ein Maskenlied im Scheinmonolog (und Scheindialog) ist bei Heine (I. S. 107):

Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, mufs ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend.

Oft ist es nicht leicht zu unterscheiden, ob Rollen- oder Maskenlied vorliegt; so kann das „Lied eines fahrenden Schülers“ von PAUL HEYSE (S. 4 f.) beides sein:

Spazier' ich so die Gass' entlang,
Wenn kaum der Tag verrauschet,
Da heb' ich an einen hellen Sang,
Der Mond geht auf und lauschet.
Wo Zwei und Zwei beisammen sind,
Da stiehlt das Lied sich ein geschwind,
Wo einsam weint ein Mutterkind,
Dem scheucht's die Nachtgespenster.

So weit der Sonn- und Mondenschein
Mag auf die Erde blicken,
Will sich zusammen nichts so fein
Wie Lieb' und Lieder schicken.
Das wufst' auch König David wohl
Und sang zur Harf' in Dur und Moll
Gar meisterhaft und wundervoll
Die schönsten Serenaden.

Und das geschah vor Alters schon,
Ist heut' noch Brauch geblieben.
Ich mein', ich säfs' auf Davids Thron,
Sing' ich ein Lied vom Lieben.
Der Thronen Glanz in Staub verweht,
Das Reich der Liebe nie vergeht,
Und wer das Singen recht versteht,
Ist aller Herzen König.

Wir werden durch nichts gezwungen, diesen Monolog als Maske zu fassen, obwohl wir andererseits auch ohne die Annahme einer Rolle das Gedicht verstünden; der Dichter aber scheint durch den Titel das Rollenlied andeuten zu wollen. GOTTFRIED KELLER eröffnet seine Sammlung mit dem tiefsinnigen „Spielmannslied“, einem Scheinmonolog, den wir wohl als Maske bezeichnen dürfen: der Spielmann heifst im bürgerlichen Leben GOTTFRIED KELLER. Wäre der Titel nicht, dann würden wir das Gedicht einen wirklichen Monolog nennen müssen, wieder ein Zeichen, dafs auch der Titel ein bedeutsamer Teil eines Gedichtes sein kann.

In allen diesen Fällen ist das Ich überall eingeführt, es wird jedesmal gesagt, ich that dies und das; wir erfahren von einer sprechenden Person. Das ist nicht der Fall beim Vortragsmonolog. Diesen spricht auch eine Person, nämlich der Dichter, aber sein Ich verschwindet ganz; was er vorträgt, wird als das allgemein Gültige dargestellt. So wissen wir allerdings, „Breite und Tiefe“ sei von SCHILLER (XI. S. 261), wir wissen auch, dafs

er darin seiner innersten Überzeugung Ausdruck leiht, aber von seinem Ich ist nicht die Rede:

Es glänzen viele in der Welt,
Sie wissen von allem zu sagen,
Und wo was reizet, und wo was gefällt.
Man kann es bey ihnen erfragen,
Man dächte, hört man sie reden laut,
Sie hätten wirklich erobert die Braut.

Doch gehn sie aus der Welt ganz still,
Ihr Leben war verloren,
Wer etwas Trefliches leisten will,
Hätt' gerne was Grofses gebohren.
Der sammle still und unerschlafft
Im kleinsten Punkte die höchste Kraft.

Der Stamm erhebt sich in die Luft
Mit üppig prangenden Zweigen,
Die Blätter glänzen und hauchen Duft,
Doch können sie Früchte nicht zeugen,
Der Kern allein im schmalen Raum,
Verbirgt den Stolz des Waldes, den Baum.

Dasselbe bemerken wir bei Schillers „Hoffnung" (XI. S. 264). Gerade hier nun, wo unzweifelhaft der Dichter spricht, wird das Monologische gar nicht angedeutet. Wir haben aber schon gesehen, dafs wir diesen monologischen Charakter sogleich herausfinden, sobald wir uns ein solches Gedicht vorgetragen denken. Selbst wenn wir es nur still für uns lesen, machen wir es zu einem stillen Vortragsmonolog.

Bei der erzählenden und beschreibenden Darstellung ist der Vortragsmonolog überaus häufig, es braucht keiner besonderen Belege; doch findet er sich auch bei der darstellenden und aufklärenden Darstellung; die erstere bemerken wir in Goethes Improvisation:

Alles geben die Götter, die Unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Bildet ein Gedankenerlebnis den Keim eines solchen Gedichtes, dann nennen wir es Gnome.

Aufklärende Darstellung mit Vortragsmonolog zeigt uns Hebbels Gedicht „Meeresleuchten" (VII. S. 227):

Aus des Meeres dunklen Tiefen
Stieg die Venus still empor,
Als die Nachtigallen riefen
In dem Hain, den sie erkor.

Und zum Spiegel, voll Verlangen,
Glätteten die Wogen sich.
Um ihr Bild noch aufzufangen,
Da sie selbst auf ewig wich.

Lächelnd gönnte sie dem feuchten
Element den letzten Blick.
Davon blieb dem Meer sein Leuchten
Bis auf diesen Tag zurück.

Als Vortragsmonolog mufs auch EICHENDORFFS Gedicht „Das Mädchen“ (I. S. 471) bezeichnet werden:

Stand ein Mädchen an dem Fenster,
Da es draufsen Morgen war,
Kämmte sich die langen Haare,
Wusch sich ihre Äuglein klar.

Sangen Vöglein aller Arten,
Sonnenschein spielt' vor dem Haus,
Draufsen überm schönen Garten
Flogen Wolken weit hinaus.

Und sie dehnt' sich in dem Morgen.
Als ob sie noch schläfrig sei,
Ach, sie war so voller Sorgen,
Flocht ihr Haar und sang dabei:

Wie ein Vöglein hell und reine,
Ziehet draufsen muntre Lieb',
Lockt hinaus zum Sonnenscheine,
Ach, wer da zu Hause blieb'!

Die letzte Strophe dieser erzählenden Darstellung ist ein Scheinmonolog, welcher direkt angeführt wird; doch wissen wir, dafs nur der Dichter redet.

Noch sei bemerkt, dafs wir auch dann einen Monolog anzunehmen haben, wenn nicht ein Ich spricht, sondern ein Wir gleich einem Ich. Dieser Plural erscheint nur wie ein einziges grofses Individuum. So SCHILLERS Räuberlied:

Ein freyes Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne.
Der Wald ist unser Nachtquartier,
Bey Sturm und Wind hanthieren wir,
Der Mond ist unsre Sonne . . .

Der Chorus ist nur ein vielfältiges Ich, eine Körperschaft und singt als solche den Scheinmonolog. Ebenso etwa METHFESSELS „Jäger-Marschlied. 1813“: „Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang!“ GOETHES „Zigeunerlied“ und dgl.

B. Der Dialog.

Es flüstern je zwei und zwei gepaart.
Jul. Mosen.

Unter Dialog versteht man die Unterredung zweier Personen; in der Poesie können beide oder doch wenigstens die eine durch Personifikationen vertreten werden. Die Grundform des Dialoges verlangt, dafs beide Personen mit einander reden, die eine fragt und die andere darauf antwortet; die eine angreift, die andere sich verteidigt; die eine behauptet, die andere widerlegt; die eine bittet, die andere gewährt oder abschlägt; jene wirbt, diese die Werbung annimmt oder zurückweist; jene beschwört, diese entgegnet, und was solcher Möglichkeiten noch mehr sind. Wir wollen diese Form: wirklichen Dialog nennen.

Es kann aber auch vorkommen, dafs nur die éine Person redet, während die andere schweigt; dabei kann vom Redenden die Antwort angedeutet werden oder nicht; wir erhalten den Scheindialog mit angedeuteter oder verschwiegener Antwort.

Endlich kann der Dialog so gestaltet werden, dafs wir einen Vortragenden annehmen müssen, welcher die Wechselreden anführt, das wäre dann ein Vortragsdialog.

Andere Möglichkeiten sind nicht denkbar, denn alle Variationen lassen sich auf einen dieser drei Typen zurückführen; wenn mehr als zwei Personen miteinander reden, so ist das auch nur ein Dialog, denn thatsächlich kann jeder immer nur mit einem sprechen; wendet er sich an mehrere zu gleicher Zeit, so fafst er diese Mehrheit nur als höhere Einheit; ob der Parlamentsredner „Meine Herren“ oder „Hohes Haus“ sagt, immer steht das einköpfige dem vielköpfigen Individuum gegenüber, es ist also ein Dialog zu zweien, was auch SCHERER (Poetik. S. 242) meinte.

Der wirkliche Dialog giebt der Lyrik dramatische Form, aber auch nur diese, wir erhalten nicht etwa ein kleines Drama. GOETHE schrieb an SCHILLER aus Stuttgart den 31. August 1797 (I. S. 298), er sei unterweges auf ein poetisches Genre gefallen, in welchem sie künftig mehr machen müfsten. „Es sind Gespräche in Liedern. Wir haben in einer gewissen ältern deutschen Zeit recht artige Sachen von dieser Art und es läfst sich in dieser Art manches sagen, man mufs nur erst hineinkommen und dieser Art ihr eigenthümliches abgewinnen. Ich habe so ein Gespräch zwischen einem Knaben, der in eine Müllerin verliebt ist, und dem Mühlbach angefangen . . . Das poetisch-tropisch-allegorische wird durch diese Wendung lebendig, und besonders auf der Reise, wo einen so viele Gegenstände ansprechen, ist es ein recht gutes Genre.“ Und da er nun am 14. September den „Nach dem Altenglischen“ abgefafsten Scherz „Der Edelknabe und die Müllerin“ übersendet, bemerkt er (I. S. 304): „Es folgen auf diese Introduction noch drei Lieder in deutscher, französischer und spanischer Art, die zusammen einen kleinen Roman ausmachen“; also nicht ein kleines Drama geben ihm diese dialogierten Lieder, sondern einen kleinen Roman. SCHILLER rühmt dann dem Liede „heitere Laune und Natur“ nach, ihn däucht, „dass diese Gattung dem Poeten schon dadurch sehr günstig sein müsse, dass sie ihn aller belästigenden Beiwerke, dergleichen die Einleitungen, Uebergänge,

Beschreibungen etc. sind, überhebt und ihm erlaubt, immer nur das Geistreiche und Bedeutende an seinem Gegenstand mit leichter Hand oben wegzuschöpfen", und er erkennt den echt symbolischen Charakter dieses Gedichtes (I. S. 308 f.).

Auch der wirkliche Dialog zeigt uns die vier Darstellungsformen, welche wir kennen lernten, und ist nicht etwa, wie man vielleicht mutmafsen könnte, nun ausschliefslich darstellend; erzählend, aufklärend und beschreibend kann auch im wirklichen Dialog dargestellt werden.

Betrachten wir das Gesprächslied „Der Edelknabe und die Müllerin" (I. S. 187 f.):

Edelknabe. *Wohin? Wohin?*
Schöne Müllerin!
Wie heifst du?

Müllerin. *Lise.*

Edelknabe. *Wohin denn? Wohin,*
Mit dem Rechen in der Hand?

Müllerin. *Auf des Vaters Land,*
Auf des Vaters Wiese.

Edelknabe. *Und gehst so allein?*

Müllerin. *Das Heu soll herein,*
Das bedeutet der Rechen;
Und im Garten daran
Fangen die Birnen zu reifen an;
Die will ich brechen.

Edelknabe. *Ist nicht eine stille Laube dabei?*

Müllerin. *Sogar ihrer zwei,*
An beiden Ecken.

Edelknabe. *Ich komme dir nach,*
Und am heifsen Mittag
Wollen wir uns drein verstecken.
Nicht wahr, im grünen vertraulichen Haus —

Müllerin. *Das gäbe Geschichten.*

Edelknabe. *Ruhst du in meinen Armen aus?*

Müllerin. *Mit nichten!*
Denn wer die artige Müllerin küfst,
Auf der Stelle verrathen ist.
Euer schönes dunkles Kleid
Thät mir leid
So weifs zu färben.
Gleich und gleich! so allein ist's recht!
Darauf will ich leben und sterben.
Ich liebe mir den Müllerknecht;
An dem ist nichts zu verderben.

Dieser wirkliche Dialog gebraucht deutlich die aufklärende Darstellung: Frage nach Frage, der immer Antwort wird; so bewegt

sich das Gespräch der beiden. GOETHE nannte dieses Gedicht „Nach dem Altenglischen“; nun kennen wir in der That ein englisches Gespräch, welches MÖRIKE mit dem Titel „Ritterliche Werbung. Englisch“ so übersetzt hat (I. S. 66 f.):

Wo gehst du hin, du schönes Kind?
Zu melken, Herr! — sprach Gotelind.

Wer ist dein Vater, du schönes Kind?
Der Müller im Thal — sprach Gotelind.

Wie, wenn ich dich freite, schönes Kind?
Zu viel der Ehre! — sprach Gotelind.

Was hast du zur Mitgift, schönes Kind?
Herr, mein Gesicht! — sprach Gotelind.

So kann ich dich nicht wohl freien, mein Kind.
Wer hat's Euch geheifsen? — sprach Gotelind.

Die Übersetzung ist ziemlich getreu, nur heifst es in der zweiten Strophe, wenigstens in der Fassung, welche ich nur aus dem Gedächtnis citieren kann: *my father is a farmer, Sir — she said* und der Schlufs lautet viel schnippischer als bei MÖRIKE:

Than I can't marry you, my pretty maid.
Nobody asked you, Sir — she said.

Auch hat die Fassung, welche mir bekannt ist, ein paar Strophen mehr, so folgt auf die erste Strophe die Frage, ob er sie begleiten dürfe; auch nach der Mutter wird gefragt:

And who is your mother, my pretty maid.
The wife to my father, Sir — she said.

Vergleichen wir nun dieses englische Lied mit dem GOETHEschen, obwohl ich nicht weifs, welches von den beiden älter ist[1]. Der Unterschied zwischen dem Dialog in beiden fällt sogleich auf: während bei GOETHE der Dialog ganz so vorgeführt wird, wie er sich wirklich abgespielt haben könnte, während bei ihm die Redenden nur durch die Überschrift jeder Strophe bezeichnet sind, sehen wir im Englischen eine andere Technik; jedesmal unterbricht den Dialog ein „*she said*“, „sprach Gotelind“, wie MÖRIKE

[1] Das von W. HOLLAND und A. KELLER zum 28. August 1849 herausgegebene Lied des provençalischen Troubadour MARCABRUN, welches mit dem GOETHEschen auffallend übereinstimmen soll, ist mir leider unbekannt.

verdeutscht; es schiebt sich also zwischen die Sprechenden ein Dritter, der Dichter mit seinem „*inquit*“ und verwandelt die dramatische Form immer wieder in die epische. Wir müssen unterscheiden den wirklichen Dialog bei Goethe und den Vortragsdialog des Englischen. Dafs wir es im zweiten Falle nicht etwa mit einem Vortragsmonolog zu thun haben, leuchtet wohl ein, es wird nicht gesagt: „*he said*“, sondern der Ritter spricht in eigener Person und nur die Antwort des Mädchens wird vom Dichter — *she said* — angeführt; in der That wird das englische Lied als Duett vorgetragen.

Goethe hat in dem Schlufsgedichte des kleinen Romans „Der Müllerin Reue“ den Vortragsdialog dadurch in einen wirklichen zu verwandeln gesucht, dafs er neben dem Jüngling und der Zigeunerin, welche sich dann in die Müllerin entpuppt, auch noch den „Dichter“ als redende Person auftreten läfst; allein dies nützt wenig, denn die Strophe des Dichters durchbricht den Dialog und macht die dramatische zur epischen Form, es wird der Vortragsdialog erst recht deutlich.

Beim wirklichen Dialog bedarf es der ausdrücklichen Personenbezeichnung gar nicht immer; so wird in den Sammlungen der bekannte Dialog aus Halms „Sohn der Wildnis“ als Gedicht abgedruckt, ohne dafs die Namen Parthenia und Ingomar genannt würden:

Mein Herz, ich will dich fragen,
Was ist denn Liebe, sag'?
„Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!“

Und sprich, woher kommt Liebe?
„Sie kömmt und sie ist da!“
Und sprich, wie schwindet Liebe?
„Die war's nicht, der's geschah!“

Und was ist reine Liebe?
„Die ihrer selbst vergifst!“
Und wann ist Lieb' am tiefsten?
„Wenn sie am stillsten ist!“

Und wann ist Lieb' am reichsten?
„Das ist sie, wenn sie gibt!“
Und sprich, wie redet Liebe?
„Sie redet nicht, sie liebt!“

Das schöne Duett zwischen den Liebenden von Robert Burns beginnt als wirklicher Dialog (S. 200):

Wer ist vor meiner Kammerthür?
„Ei wer sonst als Findlay“.

geht aber dann in einen Vortragsdialog über.

Man denke noch an Heines Dialog (I. S. 216 f.): „Mondscheintrunkne Lindenblüten“.

Wirklichen Dialog in erzählender Darstellung finden wir in

Goethes Gedichte „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen“; im Gespräche wird rückerinnernd die Entwickelung ihres Liebesbundes dargestellt. Beschreibend ist das Gedicht Mörikes „Gesang zu Zweien in der Nacht“ (I. S. 51 f.):

Sie.

Wie süfs der Nachtwind nun die Wiese streift,
Und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!
Da noch der freche Tag verstummt,
Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

Er.

Vernehm' ich doch die wunderbarsten Stimmen,
Vom lauen Wind wollüstig hingeschleift,
Indes, mit ungewissem Licht gestreift,
Der Himmel selber scheinet hinzuschwimmen.

Sie.

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsichtiger und heller aufzuwehen;
Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feeen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleifsig im Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

Er.

O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt
Auf schwarzem Sammt, der nur am Tage grünet,
Und lustig schwirrender Musik bedienet
Sich nun dein Fufs zum leichten Schritt,
Womit du Stund' um Stunde missest,
Dich lieblich in dir selbst vergissest —
Du schwärmst, es schwärmt der Schöpfung Seele mit!

Wie uns Goethe den Jüngling im Gespräche mit dem Mühlbach vorführt, so werden auch sonst Personifikationen im Dialog verwertet, so bei Geibel (I. S. 39 f.):

Vöglein, wohin so schnell?
„Nach Norden, nach Norden!
Dort scheint die Sonne nun so hell,
Dort ist's nun Frühling worden“....

Von Eichendorff haben wir schon einen Dialog zwischen ihm und seinem Herzen kennen lernen (Wehmuth No. 2. I. S. 310, vgl. oben S. 518). Es ändert nichts an dem Wesen des wirklichen Dialogs, ob wirkliche Personen reden oder Personifikationen, immer unterreden sich wirklich zwei, und ihre Reden werden direkt dargestellt.

Anders im Scheindialog, da redet nur die éine Person, nimmt aber Rücksicht auf die andere. Bei Mörike findet sich ein Gedicht: „Frage und Antwort“ (I. S. 49):

Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Sprich, warum mit Geisterschnelle
Wohl der Wind die Flügel rührt,
Und woher die süfse Quelle
Die verborgnen Wasser führt?

Banne du auf seiner Fährte
Mir den Wind in vollem Lauf!
Halte mit der Zaubergerte
Du die süfsen Quellen auf!

Hier spricht zwar nur eine Person, sie führt aber die Rede der anderen an, auf welche sie erwidert; wir haben Scheindialog mit angedeuteter Antwort. Diese verschwindet noch mehr in folgendem Scheindialog Robert Reinicks:

O Sonnenschein, o Sonnenschein!
Wie scheinst du mir in's Herz hinein,
Weckst drinnen lauter Liebeslust,
Dafs mir so enge wird die Brust.

5 *Und enge wird mir Stub' und Haus,*
Und wenn ich lauf' zum Thor hinaus,
Da lockst du gar in's frische Grün,
Die allerschönsten Mädchen hin.

O Sonnenschein, du glaubest wohl,
10 *Dafs ich wie du es machen soll,*
Der jede schmucke Blume küsst,
Die eben nur sich dir erschliefst.

Hast doch so lang' die Welt erblickt,
Und weifst, dafs sich's für mich nicht schickt;
15 *Was machst du mir dann solche Pein?*
O Sonnenschein, o Sonnenschein!

Die Antwort ist nur ganz flüchtig im neunten Vers angedeutet und dann durch eine Reihe von Handlungen, welche dem Sonnenscheine nachgesagt werden. Nun vergleiche man Heyses Gedicht „Laurella“ (S. 24 f.):

Du bist noch wild, du bist noch scheu,
Nur von der Mutter gezähmt,
Du weifst noch nicht, wie süfs es sei,
Was Menschen entzückt und grämt.

Du lässest dein Haar in die Stirne wehn
Und tief deine Wimpern sich senken.
Kein Mann, kein Mädchen soll erspähn,
Was deine Augen sich denken.

Was beifsest du in die Orangenfrucht
Mit weifsen Zähnen so heftig?
Was wirfst du den Arm in des Tanzes Flucht
Um des Schwesterchens Leib so kräftig?

Was wirst du nur so zornig roth,
Lachen die Burschen, die frechen?
Warum erschrickst du bis in den Tod,
Hörst du von Liebe sprechen?

Kein Wort der Antwort ist in diesem wunderlieblichen Gedicht erwähnt, nur immer dringender werden die Fragen und immer lebendiger erscheint Laurella vor uns in ihrem vielsagenden Benehmen; dies ist die Antwort, und wer wollte zweifeln, dafs wir einen Scheindialog vor uns haben mit verschwiegener, aber leicht zu erratender Antwort. Das Lied an den Sonnenschein bezeichnet einen Übergang vom Scheindialog mit angedeuteter zu jenem mit verschwiegener Antwort, Heyses Lied ist schon ein solcher, aber wir erhalten die Antwort im Handeln des Mädchens: Laurella scheint nur durch ihr Benehmen zu antworten. Im Scheindialoge kann auch dies fortbleiben, ohne dafs deshalb der dialogische Charakter verschwände. Man denke der „Lockung" von Eichendorff (I. S. 338):

Hörst du nicht die Bäume rauschen
Draufsen durch die stille Rund'?
Lockt's dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein,
Und die stillen Schlösser sehen
In den Flufs vom hohen Stein?

Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül
Und im Flufs die Nixen rauschen —
Komm herab, hier ist's so kühl.

Dieses Ständchen ist ein Scheindialog mit verschwiegener Antwort; es ist darauf angelegt, dafs wir die Antwort imaginieren; die Wirkung würde geschwächt, wenn nun den Schlufs etwa ein: Ich komme! bildete. Wir rechnen demnach zum Scheindialog mit verschwiegener Antwort auch die Ansprache. So wenn es bei Goethe heifst: „Herz, mein Herz, was soll das geben?" Schon Archilochus spricht so sein Herz an (Fragm. 66): „Herz, mein Herz von unbezwinglicher Trauer gequält!" Es ist „ein Diskurs, den ein Mensch allein führt", was Schiller bekanntlich einer Herderschen Predigt nachsagt (an Körner. I. S. 86). Wie anders wollte man sonst den Ausdruck in solchen Gedichten bezeichnen. So bei Shelley nach Strodtmanns Übersetzung „Die Wanderer der Welt":

Sag mir Stern, des helle Pracht
Sich im Feuerflug entfacht,
Welche Höhle du der Nacht
Wählst zur Ruhestelle?

Sag mir, Mond, der bleich und grau
Pilgert durch das ew'ge Blau,
Wo ist in der Himmelsau'
Deine Heimathszelle?

Müder Wind, der ohne Rast
Flieht, der Welt verstoſsner Gast:
Ob du wohl ein Nestchen hast
Noch auf Baum und Welle?

Die Frage ist nur eine rhetorische, allein die Antwort wird deshalb um so zuversichtlicher vorausgesetzt; wir müssen den Ausdruck daher Scheindialog mit verschwiegener Antwort nennen. Dieselbe Bezeichnung gebührt einem Gedichte, wie folgendem, in welchem Strachwitz den Widerspruch herauszufordern scheint, *fishing for compliments* würde der Engländer sagen (S. 44):

Ich wollt', ich wäre ein Dichter,
Ein Dichter reich und groſs,
Die Perlen, meine Lieder,
Die würf' ich in deinen Schooſs.

Auf meiner Dichtung Blüten
Da sollte wandeln dein Fuſs,
Die Geister meiner Träume,
Sie böten dir Knechtesgruſs.

Sie müſsten dir dienend huld'gen
Als ihrer Königin;
Ich wollt', ich wäre ein Dichter,
Weh mir, daſs ich's nicht bin!

Auch beim Scheindialog müssen wir Rolle und Maske scheiden. Der Dichter, der sich mit seinem Herzen unterredet, will nicht etwa unerkannt bleiben; das, was er seinem Herzen in den Mund legt, ist ebenso seine Meinung, wie das, was er selbst fragt; hier bildet der Scheindialog nur die Maske für sein Nachsinnen. In einem Scheindialog der neuen Fiedellieder dagegen will Theodor Storm nicht erkannt sein; er spielt die Rolle des Fiedlers, wenn er sagt (S. 190):

Sind wir so jung nun beisammen
In der holden Morgenfruh,
Süſses, rosenrothes Mündchen,
Plaudre, plaudre immerzu!

Doch du meinest, Amt und Würden,
Eigner Herd sei goldeswerth! —
Machst du mich doch schier beklommen;
So was hab' ich nie begehrt.

Organiste sollt' ich werden
An dem neuen Kirchlein hier? —
Kind! Wer geigte dann den Finken
Feiertags im Waldrevier.

Was? Und auch der Stadttrompeter
Starb vergangne Woche nur?
Und du meinst, zu solchem Posten
Hätt' ich just die Positur? —

Hei! Wie kräht der Hahn so grimmig!
Schatz ade! Gedenk an mich!
Mach den Hahn zum Stadttrompeter!
Der kann's besser noch als ich!

Im ersten Falle müssen wir den Scheindialog als Maske, hier aber als Rolle fassen, denn diese STORMschen Lieder sind ja für einen bestimmten Zusammenhang gedichtet, sollen einen kleinen Roman bilden. Durch die Überschrift wird auch der Scheindialog „Bettlerliebe“ von STORM (S. 240) in ein Maskenlied verwandelt.

O lafs mich nur von ferne stehn,
Und hangen stumm an deinen Blick;
Du bist so jung, du bist so schön,
Aus deinen Augen lacht das Glück.

Und ich so arm, so müde schon,
Ich habe nichts, was dich gewinnt.
O wär' ich doch ein Königssohn,
Und du ein arm' verlornes Kind!

Aber gewifs will STORM als Bettler erkannt sein.

Der Scheindialog ist für mehrere Arten der Lyrik entscheidend. Ein Scheindialog mit verschwiegener Antwort ist die Epistel, welche durchaus nicht blofs dem Gedankenerlebnis zu entstammen braucht; wir haben schon KERNERS Episteln kennen lernen, die er den Reiseschatten einfügte, während sie ursprünglich seine Briefe an RICKELE waren; er nimmt die Maske des Malers ANDREAS vor und läfst diesen an ANNA die Episteln richten; es sind Liebesgedichte voll tiefer Empfindung, ganz erlebt, wie sich aus dem Buche von MARIE NIETHAMMER (JUSTINUS KERNERS Jugendliebe) ergiebt. Eine besondere Abart der Epistel sind die Heroiden, welche nun schon selten gedichtet werden; auch die Heroide wie die Epistel ist ein Scheindialog mit verschwiegener Antwort, aber der Dichter spielt eine Rolle, er schreibt die Epistel in fremdem Namen und will unerkannt bleiben.

Scheindialoge erscheinen auch in der einst, besonders während des 17. Jahrhunderts aufserordentlich beliebten Gattung des Echos, ferner im Rätsel. Das Echo mufs als Scheindialog mit angedeuteter Antwort aufgefafst werden: der Dichter spricht, das Echo antwortet bedeutsam durch das Wiederholen des letzten Wortes; man erinnere sich des Sonetts von A. W. SCHLEGEL „Waldgespräch“ (I. S. 347):

Hier bin ich einsam, keiner hört die Klage. — klage!
Niemand vertrau' ich mein verzagtes Stöhnen. — Tönen.
Soll ich stets ungeliebt der Spröden fröhnen? — höhnen.
Wie lang harr' ich umsonst, dafs es mir tage? — Tage.

Mich findet Gunst zu leicht auf ihrer Wage. — wage!
Wem liegt wohl dran, mein Leben zu verschönen? — Schönen.
So wird das holde Glück mich endlich krönen? — krönen.
Wer giebt mir frohe Kund' auf jede Frage? — frage!

Was ist dein Thun, dort in den Felsenhallen? — hallen.
Und was die Schuld, dafs du nur Laut geblieben? — lieben.
So fühlst du etwas bei Verliebter Schmerzen? — Schmerzen.

Glaubst du, dein Spiel könn' irgend wem gefallen? *allen.*
Wem wird es dann zu lieb mit uns getrieben? *Trieben.*
Wer sehnt sich leeren Wiederhall zu herzen? *Herzen.*

Wichtiger, als diese romanische Spielerei, ist die Gattung des Rätsels, eine der ursprünglichsten Formen der Gedankenlyrik, welche sich nachweisen läfst. Den dialogischen Charakter des Rätsels hat GOETHE in einer schönen Stelle seiner Elegie „Alexis und Dora" (I. S. 266) betont:

So legt der Dichter ein Räthsel,
Künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung in's Ohr.
Jeden erfreuet die seltne, der zierlichen Bilder Verknüpfung,
Aber noch fehlet das Wort, das die Bedeutung verwahrt.
Ist es endlich entdeckt, dann heitert sich jedes Gemüth auf,
Und erblickt im Gedicht doppelt erfreulichen Sinn.

Gewöhnlich hat auch das Rätsel die Form der Frage, die Antwort ist verschwiegen und wird durch das lösende Wort gebildet. Die Rätsel in SCHILLERS Turandot werden geradezu Dialoge, da Turandot das eigentliche Rätsel, Kalaf die Auflösung spricht; aber Kalafs Antworten gehören als notwendiger Teil dem Drama, nicht dem Rätsel an. Das Rätsel kann auch im Schein- und im Vortragsmonolog erscheinen, so lautet eines der SCHILLERischen (XI. S. 352 f.)

Unter allen Schlangen ist Eine,
Auf Erden nicht gezeugt,
Mit der an Schnelle keine,
An Wuth sich keine vergleicht.

Sie stürzt mit furchtbarer Stimme
Auf ihren Raub sich los,
Vertilgt in Einem Grimme
Den Reiter und sein Rofs.

Sie liebt die höchsten Spitzen,
Nicht Schlofs nicht Riegel kann
Vor ihrem Anprall schützen,
Der Harnisch lockt sie an.

Sie bricht wie dünne Halmen
Den stärksten Baum entzwey,
Sie kann das Erz zermalmen,
Wie dicht und fest es sey,

Und dieses Ungeheuer
Hat zweymahl nie gedroht —
Es stirbt im eig'nen Feuer,
Wie's tödtet, ist es todt!

Das wäre nun ein Vortragsmonolog, aber es zeigt sich augenblicklich, dafs etwas fehlt: es mufs die Frage „Was ist das?" supponiert werden; es ist eigentlich doch ein Scheindialog mit verschwiegener Antwort.

Allerdings giebt es eine Gattung des Monologs, welche mit dem Rätsel einigermafsen verwandt ist und fast mit denselben Worten GOETHES charakterisiert werden könnte, wie das Rätsel.

Dem Rätsel ist eigen, dafs die vorgetragenen Momente, Züge, Besonderheiten erst dann wirkliches Leben empfangen, wenn das lösende Wort bekannt ist, dieses lösende Wort mufs aber der Zuhörer aussprechen. Nun kennen wir eine Gattung, welche ganz ebenso Momente, Züge, Besonderheiten erwähnt, welche so lange unverständlich bleiben, als der Dichter nicht das Wort ausgesprochen, das sie zu einer höheren Einheit zusammenfafst; man nannte solche Gedichte Priameln, weil längere Zeit präambuliert wird, ehe der Abschlufs erfolgt.

So lautet eine Priamel des Spervogel (M.S.F. 21, 13 ff.): „Wer einen Freund will suchen und keinen hat, die Spur im Wald sucht, wenn der Schnee schmilzt, wer ungeschaut viel kauft, und gern verlorenes Spiel hält, und einem bösen Herrn dient, der ihn nicht entlohnt: dem wird zu späte Reue, wenn er's lang treibt“. Diese nur in Prosa mitgeteilte Priamel des alten Spielmanns ist ein Vortragsmonolog und könnte zum Rätsel werden, wenn die zusammenfassende Schlufswendung fehlte. Man vergleiche Eichendorffs „Übermuth“ (I. S. 475):

Ein' Gems auf dem Stein,
Ein Vogel im Flug,
Ein Mädel, das klug,
Kein Bursch holt die ein.

Wie nahe sich Rätsel und Priamel kommen, das sehen wir aus folgendem Gedichte Ernst Christoph Homburgs, welches seiner Clio entnommen ist (Hamburg 1638 T 5):

Was die Liebe?

EIn Fewer, sonder Fewr, ein lebendiger Todt,
Ein Zorn doch ohne Gall, ein angenehme Noth,
Ein Klagen ausser Angst, ein vberwundner Sieg,
Ein vnbeherzter Muht, ein Frewden-voller Krieg,
Ein Feder-leichtes Joch, ein nimmerkranckes Leid.
Ein zweiffel-hafter Trost, vnd süsse Bitterkeit,
Ein vnvergiffter Gifft, vnd kluge Narrethey.
Ja kürtzlich: Lieben ist nur blosse Phantasey.

Wir können nun in der neueren Lyrik diese Form der Priamel mehrfach wiederfinden, bei welcher es sich aber nicht um ein Gedanken- sondern um ein Gefühlserlebnis handelt. Den Übergang zeigt uns eine Priamel, welche Beyer in seiner „Deutschen Poetik“ (II. S. 209) aus einer als Handschrift gedruckten Gedichtsammlung des Herzogs Ernst II. zu Sachsen mitteilt:

Die Perle nicht,
Die hell Fortunas Haupt berührt;
Der Demant nicht,
Der rein der Schönen Locke ziert;
Die Sonne nicht,
Die goldnen Glanzes aufgezogen,
Und auch kein Stern
Am nächtlich heitern Himmelsbogen
So schön erscheint
Als jene Thräne, die der Mann geweint.

Nun aber nehme man das schöne Lied Eichendorffs „Vorbei" (I. S. 428):

Das ist der alte Baum nicht mehr,
Der damals hier gestanden,
Auf dem ich gesessen im Blütenmeer
Über den sonnigen Landen.

Das ist der Wald nicht mehr, der sacht
Vom Berge rauschte nieder,
Wenn ich vom Liebchen ritt bei Nacht,
Das Herz voll neuer Lieder.

Das ist nicht mehr das tiefe Thal
Mit den grasenden Rehen,
In das wir Nachts viel tausendmal
Zusammen hinausgesehen.

Es ist der Baum noch, Thal und Wald,
Die Welt ist jung geblieben,
Du aber wurdest seitdem alt,
Vorbei ist das schöne Lieben.

Auch das schon oben (S. 507) erwähnte Jubellied „Glück" betrachte man. Oder man denke an Heines Lied (I. S. 77):

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein,
Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Zu nennen wären noch u. a. „Wahrhaftig" (I. S. 55), „Aus alten Mährchen winkt es" (I. S. 82) u. s. w. Ihnen allen ist eigen, daß erst durch die letzten Zeilen das frühere in seiner Bedeutung klar wird. Es sind lyrische Priameln. Die herrlichste solcher Priameln ist aber Klärchens Lied aus dem „Egmont":

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt,
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

Eine Reihe von scheinbar widersprechenden Vordersätzen wird durch den Nachsatz im Vortragsmonolog zu einem erfreulichen Ganzen vereinigt. Zum Vergleiche mag ein Gedicht dienen,

welches sich in „Des Herrn von HOHBERGS Beytrag zum Schlesischen Helicon“ (Soran, 1733 S. 219) findet und den Titel „Die Liebe“ führt:

Hoffen und Verlangen,
Gegen-Gunst empfangen,
Brennen, und es wissen,
Sonder Falschheit küssen,
Mit verdeckter Pein,
Heifst: Entzündet seyn.

Dieses Gedicht mufs unzweifelhaft als Priamel bezeichnet werden, es ist aber dem GOETHEschen so ähnlich, dafs beide zu derselben lyrischen Gattung zu rechnen sind. Die Priamel kann man nach dem Gesagten mit dem Rätsel vergleichen, mufs sie aber zum Vortragsmonolog stellen, sie ist nur sehr selten dialogisch.

Einen Vortragsdialog haben wir schon kennen lernen in MÖRIKES Übersetzung „Ritterliche Werbung“. Als Vortragsdialog dürfen wir auch den Scherz PAUL HEYSES „Kurzes Gedächtnifs“ (S. 20 f.) auffassen:

Lustig vom Gebirg herab
Thät' die Schänke winken,
Eine trutz'ge Schöne gab
Mann und Rofs zu trinken.

Schönes Kind, wie heifsest du?
Fing ich an zu plaudern. —
Non me ne ricordo più,
Sprach sie ohne Zaudern. —

Dafs du schön bist, Hexe du,
Daran denkst du immer. —
Non me ne ricordo più;
Spiegel ging in Trümmer. —

Aber wie das Küssen thu',
Hast du nicht vergessen? —
Non me ne ricordo più;
Ist's ein Ding zum Essen? —

Ob sie es gelernt im Nu,
Geht, sie selbst zu fragen.
Non me ne ricordo più!
Wird sie freilich sagen.

Nach dem Situationseingang der ersten Strophe folgt zuerst in erzählender Darstellung der Dialog mit Erwähnung der redenden Person, dann aber wirklicher Dialog; den Schlufs bildet ein Scheindialog in aufklärender Darstellung; es spricht also wirklich nur éiner, aber er ahmt den anderen Sprechenden nach, wodurch sein Ausdruck dialogischen Charakter erhält; es ist daher am besten, wenn wir solche Gedichte nicht Vortragsmonologe, sondern Vortragsdialoge nennen. Dazu dürfen wir auch Gedichte gleich dem folgenden von VICTOR HUGO: „*La tombe et la rose*“ rechnen:

La tombe dit à la rose:
— Des pleurs dont l'aube l'arrose
Que fais-tu, fleur des amours?
La rose dit à la tombe:
— Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours?

La rose dit: — Tombeau sombre,
De ces pleurs je fais dans l'ombre
Un parfum d'ambre et de miel.
La tombe dit: — Fleur plaintive,
De chaque âme qui m'arrive
Je fais un ange du ciel!

Heinrich Viehoff hat diesen Vortragsdialog nicht übel verdeutscht:

Das Grab sprach zu der holden Rose:
„Sag an, du Liebling der Cythere,
Was machst du mit der goldnen Zähre,
Womit Aurora dich bethaut?“
Die Rose sprach zum dunklen Grabe:
„Sag an, was machst du mit der Gabe,
Die weinend dir der Mensch vertraut?“ —
Die Rose sprach: „O düstre Gruft,
Ich bilde still Aurorens Labe
Zu Honig um und Ambraduft.“ —
„Und ich verkläre“, sprach die Gruft,
„Zum Himmelsengel meine Habe.“

Allerdings spricht nur der Dichter, aber er mischt sich blofs mit wenigen Worten als Zwischenredner ein, sonst sucht er den Dialog des Grabes und der Rose treu wiederzugeben; wenn er die beiden Wechselreden indirekt anführte, dann wäre ein solches Gedicht ein Vortragsmonolog. Deshalb ist die Unterscheidung zwischen Vortragsmonolog und -Dialog nicht etwa gesucht.

Damit haben wir die Momente, welche bei der äufseren Form in Betracht kommen, erschöpft. Man könnte sie der äufseren Erscheinung des Menschen vergleichen, die zwar, in geheimnisvoller Weise von inneren Einflüssen bedingt, sich im inneren Wachstum des Keimes ausbildet, aber erst Wichtigkeit erlangt, wenn das Individuum geboren ist. Ebenso mufs die äufsere Form des Gedichtes tief begründet sein, was zu erforschen wohl nie gelingen wird, aber erst am dichterischen Individuum können wir sie studieren. Deshalb mufsten wir sie auch erst nach jenem Moment betrachten, welches wir „Geburt“ nannten.

Natürlich kommt es vor, dafs die Dichter mitunter in éinem Gedichte verschiedene Darstellung und verschiedenen Ausdruck wählen, wodurch freilich Unruhe hineinkommt. Am häufigsten kann man dies in Heines Lyrik beobachten, und Lieder mit solcher Buntheit der äufseren Form machen keinen reinen Eindruck. Man betrachte folgendes Lied (I. S. 31):

Ich wandelte unter den Bäumen
Mit meinem Gram allein;
Da kam das alte Träumen
Und schlich mir ins Herz hinein.

Dieser Situationseingang bedient sich der erzählenden Darstellung im wirklichen Monolog; nun ändert sich der Ausdruck:

Wer hat euch dies Wort gelehret,
Ihr Vöglein in luftiger Höh'?
Schweigt still! wenn mein Herz es höret,
Dann thut es noch einmal so weh.

„Es kam ein Jungfräulein gegangen,
Die sang es immerfort,
Da haben wir Vöglein gefangen
Das hübsche, goldne Wort.“

Das sollt ihr mir nicht erzählen,
Ihr Vöglein wunderschlau;
Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,
Ich aber niemandem trau'.

Aus dem Monolog wird ein wirklicher Dialog, wobei der Übergang fehlt; die zweite Strophe beginnt überraschend, es mangelt innere Notwendigkeit. HEINE nannte das Gedicht zuerst „Liebe“, dann im ersten Druck: „Das Wörtlein Liebe“, liefs aber in seinen späteren Ausgaben diesen erläuternden Titel wieder fort. Wie hier, ist bei HEINE der Wechsel monologischen und dialogischen Ausdrucks sehr häufig. Wir haben schon früher (S. 487) das Gedicht „Wechsel“ betrachtet, in welchem es aufklärend heifst:

Die Blondine, die ich liebe,
Ist so fromm, so sanft, so mild!
In der Hand den Lilienstengel
Wäre sie ein Heil'genbild.

Schlanke, schwärmerische Glieder,
Wenig Fleisch, sehr viel Gemüth:
Und für Liebe, Hoffnung, Glaube,
Ihre ganze Seele glüht.

Sie behauptet, sie verstünde
Gar kein Deutsch — ich glaub' es nich'.
Niemals hättest du gelesen
Klopstocks himmlisches Gedicht?

Unvermittelt springt der Scheindialog in einen wirklichen um; während bis zum Schlusse von der Geliebten als einer dritten Person gesprochen wurde, wendet er sich nun direkt an sie und redet sie an. Das stört und vernichtet die Einheit des Gedichtes. Freilich kommt dergleichen im Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens vor, und ihn sucht HEINE nachzubilden.

Achtes Kapitel.

Äufseres Wachstum.

Dichter und Recensent in Einer Person, nun warum nicht?
Wenn sich die Strenge nur kehrt gegen das eigene Werk.
Martin Greif.

1. Allgemeines.

Wir haben früher gesehen, dafs sich im Innern des Dichters der Keim gestaltet, wobei wir vier verschiedene Hauptarten kennen lernten: Vereinfachen (Verdichtung), Erweiterung, Ausgestaltung und Steigerung; die Erweiterung zeigte sich als Variation, Kontrast und Umkehrung, endlich als Abrundung. Wir fanden ferner, dafs sich Keime zusammenschliefsen, wodurch ein neues Ganze sich bildet. Wir betrachteten die innere Form, wie den inneren Abschlufs (Wort, Metrum) und beobachteten das Gedicht bei der Geburt. Schon dabei bemerkten wir, dafs ein Weiterkeimen statthaben könne, welches einem Neuschaffen gleicht; vielleicht ersetzt der Dichter das alte Gedicht durch das neue, oder aber er stellt das neue neben das alte, weil jedes Existenz für sich hat; charakteristisch war jedoch das völlige Neuschaffen eines Gedichtes.

Nicht immer vermag der Poet von einem eben vollendeten Gedichte sogleich zu sagen, ob es gut sei: „es entstand auch wirklich ein Gedicht, doch weifs ich nicht, ob es etwas taugt", so hörten wir Hebbel gestehen (I. S. 304), und Schiller meint (an Goethe II. S. 10), der Poet könne sein erstes Konzept nicht gewisser schätzen, als der Kaufmann seine Güter auf der See. Wie nun, wenn er später findet, es tauge wirklich nichts; dann legt er es zurück oder übergiebt es schonungslos den Flammen, wie man einstens schwächliche Kinder auszusetzen pflegte. Verdient aber das Gedicht ein solches Vernichtungsurteil nicht, obgleich es dem Dichter keineswegs ganz gelungen erscheint, dann wird er bemüht sein, die Fehler zu tilgen, Auswüchse zu beschneiden.

Lücken auszufüllen, überhaupt das Gedicht so zu machen, dafs es ihm gelungen scheine. Er wird also das fertige Gedicht mit vollem Bewufstsein umgestalten, mit Kunstabsicht an die Veränderung gehen. Dabei kann nur in seltenen Fällen von unbewufstem Schaffen gesprochen werden, meist wird den Dichter die Absicht leiten, sein Gedicht besser zu machen, wozu aber nötig ist, dafs er weifs, wo er einzusetzen habe, dafs er sich klar darüber sei, was er will; dies ist jedoch der Gegensatz des traumhaft unbewufsten Gestaltens. Ja es kommt vor, dafs sich der Dichter fremder Hilfe bedient, fremdem Urteile folgt, also einem bestimmten Kunstbewufstsein sich fügt, so GOETHE, so SCHILLER, so andere; HEINE korrigiert IMMERMANNS Tulifäntchen durch und dieser nimmt die vorgeschlagenen Besserungen dankbar an.

Dieses Feilen und Ändern erinnert an das stille Reifen des Keimes im Innern des Dichters, und ähnliche Erscheinungen wie dort wiederholen sich hier; aber während sich dort der Prozefs innerlich abspielt, tritt er hier aufsen zu Tage, läfst sich deutlich verfolgen und beobachten. Haben wir früher vom inneren Wachstume gesprochen, so dürfen wir diese Momente als äufseres Wachstum zusammenfassen.

Wir werden zu unterscheiden haben vor allem die Weiterführung; der Prozefs, welcher im Inneren nicht bis zu Ende gedieh, wird nun im Äufseren weitergeführt: das Gedicht wird entweder korrigiert, das heifst, die Fehler werden verbessert, oder revidiert, das heifst, an sich gute Ausdrücke, Wendungen werden durch bessere ersetzt, und endlich umgebildet, das heifst, das vollendete Gedicht von Grund aus erneut. Zweitens aber müssen wir unterscheiden die Ausdehnung; der Dichter kann sehen, dafs in dem abgeschlossenen Gedichte das Erlebnis von anderen Erlebnissen nicht völlig abgetrennt sei, dafs z. B. aus einem Erlebniskomplex, etwa einem Liebesverhältnisse, mehrere Voraussetzungen in das Gedicht übergingen, welche nicht an sich verständlich seien; das Gedicht ist aber trotzdem der vollendetste Ausdruck des Erlebnisses und überhaupt gut gelungen. Daraus wird der Dichter vielleicht Veranlassung nehmen, das Gedicht zwar unverändert zu lassen, den idealen Zusammenhang jedoch herzustellen, sei es nun durch eine Fortsetzung (2. Teil), sei es durch cyklischen Abschlufs, sei es endlich durch Einfügung in eine höhere Einheit, einen Roman wie GOETHE im Wilhelm Meister, HEINE in den Reisebildern, EICHENDORFF in seinen Romanen

und Novellen, ebenso Tieck und andere, in ein Drama, man denke des Faust, der Totenfeier von Mickiewicz, in ein episches Gedicht, wie Scheffel im Trompeter von Säkkingen, Redwitz in der Amaranth u. s. w. Immer zeigt sich dabei das Bestreben, die Stimmung, die Situation, das Wesen des Gedichtes durch den Rahmen zu verdeutlichen.

Noch kommt in Betracht, dafs der Dichter seine Lieder nur selten einzeln in die Welt schickt, als lose Blätter flattern läfst; gewöhnlich vereinigt er sie zu Sammlungen. Dadurch rücken sie zusammen, ergänzen einander gegenseitig, so dafs auch die Sammlung als eine Form des äufseren Wachstums angesehen werden mufs; wir können Liederhefte, Sammlung und gesammelte Werke scheiden und überall eine Kunstabsicht des Dichters bemerken. Gewöhnlich bleiben die Gedichte dabei nicht unverändert, gerade bei ihrem Zusammenstehen zeigt sich manches Unfertige schärfer und wird deshalb gemodelt.

Nun entwickelt sich aber der Dichter fortwährend; es kann vorkommen, dafs er an die älteren Gedichte nach einem langen Zeitraum als ein anderer herantritt, ein gereifterer Geschmack, ja vielleicht eine völlig verschiedene Geschmacksrichtung ist ihm nun eigen; vielleicht dafs er diesem neuen veränderten Geschmacke seine früheren lyrischen Gedichte anzupassen sucht; dies wird wohl ohne Willkür nicht abgehen, ja es kann geschehen, dafs dadurch etwas völlig Fremdes, Widerstrebendes sich einschleicht, dafs bei der Umbildung die Gedichte nicht besser, sondern geradezu schlechter werden. Am deutlichsten ist dies an Klopstocks Oden zu erweisen, da er in die fertigen längstbeliebten Gedichte seinen Bardenwust einschmuggelt. Wir müssen einen sehr traurigen Abschnitt des äufseren Wachstums Verbildung überschreiben.

Die verschiedenen Seiten des äufseren Wachstums können wir an einem Heineschen Gedichte gut überblicken, es sei darum vorangestellt. Im „Gesellschafter“ erschien am 28. Januar 1822 No. 16 unter der Überschrift „Sylvesterabend“ folgendes Gedicht von Heine (vgl. Deutsche Litteraturdenkmale 27. S. 87 f.):

Das alte Jahr so traurig,
So falsch, so schlimm und arg,
Das lafst uns jetzt begraben,
Holt einen grofsen Sarg.

5 *Hinein leg' ich gar Manches,*
Doch sag' ich noch nicht was;
Der Sarg mufs seyn noch gröfser,
Wie's Heidelberger Fafs.

Und holt die Todtenbahre,
10 *Von Brettern stark und dick;*
Auch mufs sie seyn weit länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker seyn,
15 *Wie der Christoph im Dom zu Münster,*
Der heil'ge Mann von Stein

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken in's Meer hinab;
Denn solchem grofsen Sarge
20 *Gebührt solch grofses Grab.*

Wifst Ihr, warum der Sarg wohl
So grofs und schwer mag seyn?
Ich legt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Im Mannheimer Taschenbuch Aurora für 1823 (No. 17) erschien das Gedicht zum zweiten Male, ziemlich unverändert, nur der holprige Vers 15 lautete nun: „Wie der Christoph im Cöllner Dome", im 11. Vers wurde „weit" zu „noch", im 20. „solch" zu „ein" (vgl. Elster I. S. 521).

Dieses Gedicht wurde dann zum Abschlusse des Cyklus „Lyrisches Intermezzo" in der zweiten Sammlung Heines, seinen „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo", Berlin 1823. S. 127, als No. 66 bestimmt und erhielt dabei ein ganz anderes Aussehen (Elster I. S. 92):

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume schlimm und arg,
Die lafst uns jetzt begraben,
Holt einen grofsen Sarg.

5 *Hinein leg' ich gar Manches,*
Doch sag' ich noch nicht was;
Der Sarg mufs sein noch gröfser,
Wie's Heidelberger Fafs.

Und holt eine Totenbahre
10 *Von Brettern fest und dick;*
Auch mufs sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein,
15 *Als wie der starke Christoph*
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen
Und senken ins Meer hinab,
Denn solchem grofsen Sarge
20 *Gebührt ein grofses Grab.*

Wifst Ihr, warum der Sarg wohl
So grofs und schwer mag sein?
Ich legt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

An diesem Beispiele sehen wir, dafs Heine nach dem Abschlusse des Gedichtes, ja erst nach der Veröffentlichung, mit einem Worte während des äufseren Wachstums die richtige Abrundung findet. Im Innern hatte sich der Prozefs nicht zu Ende vollzogen; Heine hatte sich den Widerspruch zwischen dem Anfang und dem weiteren Verlaufe des Gedichtes nicht klar gemacht, er hatte nicht gesehen, dafs dem Gedichte der Zusammenhang, die Notwendigkeit fehle; was wäre daran auffallend, dafs zum Begraben eines ganzen Jahres ein grofser Sarg und ein grofses Grab nötig seien, und doch stellt Heine dies in der ersten Fassung als etwas Unglaubliches hin, das erst durch seine Liebe, seinen Schmerz begründet werden mufs. Mit kleiner leichter, aber sicherer Änderung hat er innere Konsequenz hergestellt und eine prächtige Steigerung erzielt. Mir will scheinen, als hätte Elster (Deutsche Litteraturdenkmale 27. S. IV f.) mit seiner Verteidigung

der neuen Gestalt nicht das Richtige getroffen; jetzt erst erlangt das Gedicht innere Form, Notwendigkeit; HEINE tilgt das, was aus dem Erlebnisse geblieben war, ohne mit dem übrigen verschmolzen worden zu sein. Freilich, hätten wir das Gedicht, wie es Ende 1821 entstand, anfangs 1822 zuerst, Schlufs dieses Jahres zum zweiten Mal erschien, nur in dieser Gestalt, uns bliebe vielleicht, was ja bei HEINE nicht selten ist, nur das Gefühl mangelnder Verknüpfung im einzelnen, aber wir könnten es rechtfertigen; doch ist es jetzt entschieden besser geworden. HEINE hat das vorgenommen, was wir Revision nennen: er hat das Bessere statt des Guten gewählt.

Wenn er dagegen aus dem V. 15 f.:

Wie der Christoph im Dom zu Münster,
Der heil'ge Mann von Stein

für die Aurora macht:

Wie der Christoph im Cöllner Dome,
Der heil'ge Mann von Stein,

so tilgt er vielleicht einen Fehler; er dachte zuerst wohl an Münster am Stein, nur weifs ich nicht, ob dort ein berühmter Christoph den Dom ziert; möglich, dafs HEINE auf den Irrtum aufmerksam wurde und nun das Richtige statt des Falschen einführt, also korrigiert. Noch deutlicher, aber nicht aus sachlichen, sondern aus metrischen Gründen korrigierte HEINE dann diese beiden Verse für die Ausgabe von 1823, indem er nun schreibt:

Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

und von der fünften Auflage des „Buches der Lieder" an, um die Wiederholung des „stark" zu vermeiden, das er schon in Vers 10 durch „fest" ersetzt hatte, „der heil'ge Christoph" sagt. Hier finden wir also in einem und demselben Gedichte Korrektur und Revision neben einander und sehen, wie erst im äufseren Wachstum die Abrundung sich einstellt. Jedesfalls hat HEINE das Wachstum bewufst weitergeführt, da es im Innern nicht abgeschlossen worden war.

2. Weiterführung.

Erst wenn sich das Gedicht von der geistigen Nabelschnur gelöst, kann man es beurtheilen.
Hebbel.

Die Dichter sind nicht gleich in der Arbeitsweise: der eine schreibt sein Gedicht nicht eher auf, als bis es ganz fertig ist, der andere, wie z. B. SCHILLER, wartet den inneren Abschlufs nicht ganz ab, sondern sucht aus seinem ersten Konzept dann während des äufseren Wachstums das Gedicht zu vollenden. Der innere Prozefs, das innere Wachstum wird fortgesetzt, nachdem schon eine vorläufige Gestalt des Gedichtes auf dem Papiere steht. Im Briefwechsel zwischen SCHILLER und GOETHE (I. S. 291 bis 311) können wir verfolgen, wie SCHILLERS Ballade „Die Kraniche des Ibycus" erst durch die Ratschläge GOETHES zu einheitlichem Charakter und strenger Kontinuität gebracht wurde: GOETHE schlägt vor, die Kraniche symbolisch einzuführen, sie zu einem langen und breiten Phänomen zu machen, und so wird unter seiner Mitwirkung aus dem „Ibycus", wie SCHILLER im Kalender und im Briefe an GOETHE (I. S. 290) das Gedicht anfangs nannte, viel packender und einheitlicher das Motiv „Die Kraniche des Ibycus". Mit rührender Bescheidenheit bezeichnet SCHILLER den Grund, weshalb er nicht selbst zu dem Abschlusse gekommen sei, in seinem Briefe vom 30. August 1797 (I. S. 295): „Es ist mir bei dieser Gelegenheit wieder recht fühlbar, was eine lebendige Erkenntnifs und Erfahrung auch beim Erfinden so viel thut. Mir sind die Kraniche nur aus wenigen Gleichnissen, zu denen sie Gelegenheit gaben, bekannt und dieser Mangel einer lebendigen Anschauung machte mich hier den schönen Gebrauch übersehen, der sich von dem Naturphänomen machen läfst." Sobald er mit der veränderten Gestalt fertig ist, sendet er sie an BÖTTIGER, „um von ihm zu erfahren, ob sich nichts darin mit altgriechischen Gebräuchen im Widerspruch befindet," weil er auch hierin seiner eigenen Kenntnis nicht traute.

Auch in BÜRGERS Briefwechsel können wir eine solche Weiterführung studieren; über seine „Lenore" wird in Göttingen förmlich zu Gericht gesessen; alle Freunde versuchen sich mit Vorschlägen, um das Gedicht einer möglichst vollendeten Gestalt entgegenzuführen. Wie sorgfältig horcht GOETHE den Worten SCHILLERS, SCHLEGELS und HUMBOLDTS, wenn er seinem eigenen Gefühle nicht

traut; beim Feilen seiner Verse, wie z. B. bei Alexis und Dora überläfst er am Ende SCHILLER die Entscheidung.

Es ist nicht immer leicht zu sagen, ob der Dichter korrigierte oder revidierte, ob er Fehler tilgte oder nur neue, gröfsere Schönheiten fand; mitunter ist beides innig verschmolzen, mitunter werden wir auf einen Fehler erst durch die Veränderung aufmerksam, denn wer kennt die geheimen Fehler eines Gedichtes so genau, als der Dichter selbst!

Vom vierten Liede des lyrischen Intermezzo besitzen wir HEINES Handschrift, darin hat es folgenden Wortlaut (Deutsche Litteraturdenkmale 27 S. 59):

Wenn ich in deine Augen seh
Dann schwindet all mein Leid und Weh.
Doch wenn ich küsse deinen Mund
Dann werd ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust
Kommt's über mich wie Himmelslust.
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich,
Dann wein' ich still und bitterlich.

Aber in der Handschrift ist das letzte Wort gestrichen und durch „freudiglich“ ersetzt. Was will HEINE mit dieser Äufserung? (vgl. ELSTER a. a. O. S. V.) Die Steigerung des Gedichtes ist klar; zuerst schwindet sein Leid und Weh, dann wird er gesund, dann überkommt's ihn wie Himmelslust und dann, wenn sie spricht: Ich liebe dich, weint er sogar „still und bitterlich,“ heftig, aber nicht bitter, so müssen wir annehmen, sonst würde ein Abschlufs der Steigerung fehlen. Um nun die Verwechselung von bitterlich und bitter unmöglich zu machen, schreibt HEINE: freudiglich; er weint Freudenthränen. Im sechsten Traumbild (V. 40) lesen wir:

Ich aber wollt' in Lust vergehn,
Ich hielt im Arm mein Liebchen schön:
Wie'n Rehlein süfs umschmiegt sie mich,
Doch weint sie auch recht bitterlich.

Hier mufs dieses Wort, weil es im Gegensatz zu süfs steht, so viel heifsen wie bitter: nicht Freudenthränen weint sie, sondern Thränen des Schmerzes. Vielleicht wollte HEINE den ähnlichen Versschlufs vermeiden und schrieb darum in unserem Gedichte „freudiglich“; dann aber ändert er den Wortlaut des Traumbildes in der zweiten Auflage des „Buches der Lieder“ 1837:

Sie schmiegt sich an mich wie ein Reh,
Doch weint sie auch mit bitterm Weh.

Schon bei der ersten Publikation unseres Liedes in der Aurora für 1823 kehrt Heine wieder zur ersten Lesart zurück:

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all mein Leid und Weh;
Wenn ich dich küsse auf den Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So mufs ich weinen bitterlich.

Hier ist keine fortgehende Steigerung mehr, sondern ein deutlicher Kontrast; jetzt will Heine bei bitterlich an bitter gedacht wissen und so lebt dieses Gedicht auch in unserer Empfindung, so hat es Schumann, so haben es andere (z. B. Fr. Curschmann Op. 16) in ihren Kompositionen aufgefafst, obwohl Heine durch Herstellung der alten Lesart im Buch der Lieder den dritten Vers wieder zu einer parallelen Steigerung gemacht hat. In der Aurora folgt auf die Reihe der Vordersätze der Kontrast des letzten Verspaares, nun aber, da der dritte Vers lautet: „Doch wenn ich küsse deinen Mund", ist in jeder Strophe ein paralleler Kontrast: „Wenn ich in deine Augen seh": „Doch wenn ich küsse deinen Mund", in der zweiten Strophe: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust": „Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich", dadurch zerfällt das Gedicht in zwei Teile, welche ganz gleich gebaut sind: in jedem folgen sich die Kontraste.

Hier wäre es wohl unmöglich zu sagen, ob Korrektur oder Revision anzunehmen sei, zumal „freudiglich" in der Handschrift so flüchtig geschrieben ist, dafs man nicht weifs, ob das Wort wirklich von Heine selbst herrühre. Wohl aber können wir die beiden Erscheinungen sonst ganz scharf trennen.

A. Korrektur.

Das Merkmal des wahren Dichters ist die Fähigkeit, zu corrigieren.

Geibel.

Der Möglichkeiten, weshalb der Dichter eine Korrektur des vollendeten, vielleicht sogar bereits publizierten Gedichtes für nötig erachtet, ist natürlich Legion. Allein einige Haupttendenzen können wir trotzdem durchgehends bemerken. Vor allem wird die Metrik einen Anlafs zur Korrektur bieten, sei es, dafs sich der Dichter zuerst wirkliche Verstöfse gegen die Metrik zu Schulden kommen liefs, welche verbessert werden müssen, sei es,

dafs er später in seinen metrischen Anforderungen strenger wird, etwa gröfsere Reimreinheit, Einsilbigkeit der Senkungen, genaue Gleichheit der Strophen, Entsprechung des Auftaktes für wesentlich hält, während er sie anfangs vernachlässigte. Schiller gratuliert Goethe den 7. August 1799 zu den prosodischen Verbesserungen in den Gedichten (I. S. 190) und meint, zur Vollendung gehöre unstreitig auch diese Tugend, der Dichter müsse hierin etwas vom Punktierer lernen. „Es hat mit der Reinheit des Silbenmafses die eigene Bewandtnifs, dafs sie zu einer sinnlichen Darstellung der innern Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Licenz gegen das Silbenmafs eine gewisse Willkührlichkeit fühlbar macht. Aus diesem Gesichtspunkt ist sie ein grofses Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen.“ Er begrüfste Goethes Entschlufs in Rücksicht auf den damaligen Zeitmoment besonders freudig, damit Gedichte, welche einen entschiedenen Kunstwert haben, sich auch noch diesem Mafsstab unterwerfen. „So wird die Mittelmäfsigkeit am besten bekämpft, denn sowohl der welcher kein Talent hat als correcte Verse zu machen und blofs für das Ohr arbeitet — gewifs hatte Schiller dabei vor allem August Wilhelm Schlegel im Auge —, als auch der andre, welcher sich für zu original hält, um auf das Metrum den gehörigen Fleifs zu wenden, werden dadurch zum Schweigen gebracht.“ Auch Goethe gestand, dafs durch die Verbesserung des Silbenmafses selbst Ausdruck und Sinn mitgewännen. Darin waren alle guten Dichter wohl von jeher einig. Hebbel bemerkt im Tagebuche (II. S. 70 f.) und hat daraus das Gedicht „Die poetische Lizenz“ gemacht: „Je schwieriger die äufseren Formen sind, denkt der Pfuscher, um so eher darf man sich eine sogenannte *Licentia poetica* erlauben; ein Lied mufs reine Reime haben, aber in einem Sonett oder in der Terzine darf man sich wohl auch einen unechten gestatten. Gerade umgekehrt, lieben Freunde! Denn es ist nicht nöthig, dafs Ihr Euch Schwierigkeiten setzt, die Ihr nicht überwinden könnt, wenn es Euch aber einmal gelüstet, so müfst Ihr ihnen auch genügen; Niemand braucht einen Graben zu überspringen, der für ihn zu breit ist, wenn er es aber doch versucht und hinein plumpst, so wird er ausgelacht. Der eigentliche Grund liegt freilich noch tiefer. Eben das Schwerste soll in der Kunst das Leichteste scheinen und nirgends darf auch nur eine Spur des Meifsels sichtbar bleiben, denn das würde jeden Genufs zerstören, wir würden

nicht mehr ein in freier Schönheit dastehendes Götterbild, sondern den mühseligen Kampf eines Menschen mit dem widerspenstischen Marmor erblicken."

HEBBEL hatte bei der Publikation seiner „Neuen Gedichte", welche zuerst Epigramme von ihm brachten (1848), jedesfalls noch keine Kenntnis, dafs die zweite Hälfte des Pentameters eine Vertretung des Daktylus durch Spondäen, oder im Deutschen durch Trochäen, nicht dulde; seine Epigramme wimmeln von solchen fehlerhaft gebauten Pentametern. So lautet das Epigramm „Selbsterkenntnis" (S. 161):

Ob Du Dich selber erkennst? Du thust es sicher, sobald Du
Mehr Gebrechen an Dir, als an Andern entdeckst.

Am 8. Januar 1848 bekennt er im Tagebuche (II. S. 292) seine Entrüstung über eine briefliche Kritik seiner Neuen Gedichte durch A. RUGE: „er giebt mir in seiner Antwort Belehrungen über den Versbau . . . . In dem . . . Punct erweist er sich als anmaafslichen Pedanten, dem es entgeht, dafs die metrischen Abweichungen von der stricten VOSS-PLATENschen Observanz in meinen Distichen nicht blofs in dem Beispiel SCHILLERS und GOETHES eine Stütze finden, sondern nur aus der völligen Unmöglichkeit, im Deutschen einen vollkommenen, einen zugleich regelrechten und dabei wohlklingenden Hexameter zu Stande zu bringen, hervorgehen." Man möchte vermuten, es müsse „Pentameter" heifsen, denn an ihnen nimmt man vor allem Anstofs. So entrüstet hier HEBBEL über RUGE sich gebärdet, er mufs sich später doch von der Berechtigung seines Tadels überzeugt haben, denn für die Gesamtausgabe seiner Gedichte bei Cotta 1857 ändert er sorgfältig alle falsch gebauten Verse; so lautet jetzt der Pentameter des citierten Epigramms (S. 384): „Mehr Gebrechen an dir, als an den Andern entdeckst." Ich könnte zahllose Beispiele aus HEBBEL hiefür anführen, doch genügt dieses eine vollständig. Wie bei HEBBEL ist es bei anderen Dichtern alter und neuer Zeit. Gewisse Feinheiten des Verses, z. B. der Hiatus, werden dem Dichter erst später klar, weshalb er dann seine Verse korrigiert. So lautet ein Vers in GOETHES Leipziger Liederbuch (Der junge GOETHE I S. 104 Unbeständigkeit): „Schon naht sich die zweite und streichelt mich wieder." Diesen Hiatus hat GOETHE später getilgt: „Es naht sich die zweite, sie streichelt mich wieder." (Wechsel I. S. 64). Auch die Reimreinheit kann eine Korrektur

veranlassen, wie dies etwa in Hallers Gedichten der Fall ist, oder bei Schiller, in dessen Anthologie dialektische wie unreine Reime nicht selten waren.

Selbst Verstöfse gegen die Grammatik können vorkommen, welche der Dichter später tilgt. So schrieb Heine im letzten seiner Traumbilder zuerst:

Ich möcht' sie nur einmahl umfangen,
Und pressen an glühender Brust!
Nur einmahl die Lippen und Wangen
Zerküssen mit Wahnsinnlust!

Er verwechselt also, wie es ihm noch häufig passierte (vgl. Elster. Deutsche Litteraturdenkmale 27 S. C) den Dativ und den Accusativ, es müfste heifsen: an die glühende Brust; so korrigiert er denn auch später:

Ich möcht' sie nur einmal umfangen,
Und pressen ans glühende Herz!
Nur einmal auf Lippen und Wangen
Küssen den seligsten Schmerz!

Die eine Veränderung hat die andere zur Folge, die erste ist unzweifelhaft Korrektur, die zweite dagegen bringt eine metrische Freiheit, schwebende Betonung hinein, läfst das überaus glückliche Kompositum „Zerküssen“ fort, setzt also Schlechteres an die Stelle des Guten: es ist Verbildung.

Metrik und Grammatik greifen in einander bei der Wortstellung. Findet sich zuerst ein Widerstreit zwischen Vers- und Satzaccent, indem ein für den Satz wichtiges Wort an einer im Vers unwichtigen Stelle steht, oder umgekehrt, so wird der Dichter gleichfalls korrigieren. Das 5. Gedicht von Heines lyrischem Intermezzo lautet in der Handschrift (27 S. 59):

Dein Angesicht, so lieb und schön
Das hab ich jüngst im Traum gesehn;
Es ist so mild und Engel-gleich,
Und doch so bleich, so schmerzenbleich.

5 *Und nur die Lippen, die sind roth;*
Bleich küssen wird auch die der Tod.
Er löscht dir aus das süfse Licht,
Das aus den frommen Augen bricht.

In der zweiten Strophe steht das Wort „bleich“ (V. 6), obwohl es einen starken Satzaccent trägt, im Versauftakt, trägt also

keinen Versaccent, wodurch entweder das Metrum zerstört wird, oder der Sinn unklar bleibt. Daraus ist dann geworden:

5 Und nur die Lippen, die sind rot;
Bald aber küfst sie bleich der Tod.
Erlöschen wird das Himmelslicht,
Das aus den frommen Augen bricht.

Nun steht das wichtige Wort auch an einer wichtigen Versstelle, hat auch metrisch die Bedeutung, die ihm gebührt. Im siebenten Verse hat Heine den Sinn deutlicher gemacht, da die frühere Fassung mit dem „süfsen Licht“ nicht ganz verständlich war; dies ist auch ein Grund zur Korrektur. In der Handschrift ist „Traum“ (V. 2) aus „Dom“ verbessert; möglich, dafs dadurch ein Rest des Erlebnisses getilgt wurde, vielleicht hat Heine seine Geliebte Molly wirklich im „Dom“ gesehen und fühlte sich dadurch zu seinem Gedichte veranlafst. Wäre dies richtig, dann hätte Heine einen nebensächlichen Zug des Erlebnisses zuerst aufnehmen wollen, den er aber sogleich fortschaffte, seiner Lieblingswendung, dem Traume, entsprechend. Das ist schon Revision.

Unklarheiten werden korrigiert, das Gedicht soll ja seine ganze Atmosphäre mitbringen. So lesen wir in Goethes Leipziger Liederbuch (Der junge Goethe I. S. 97 „Die Nacht“):

Gern verlafs ich diese Hütte,
Meiner Schönen Aufenthalt,
Und durchstreich' mit leisem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald.
5 Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süfsten Weihrauch auf.

Das „Gern“ des ersten Verses ist nur schwer verständlich, entweder „willig“ oder „häufig“ bedeutend. Goethe macht „Nun“ daraus; aus dem früher modernen „Schönen“ wird „Liebsten“ nach neuerem Sprachgebrauche. Wenn Goethe jedoch aus dem „ausgestorbnen Wald“ einen „öden, finstern“ macht, wenn er die überaus sinnliche Wendung „Luna bricht die Nacht der Eichen“ durch das schwächere „Luna bricht durch Busch und Eichen“ ersetzt, so dürfen wir wohl von Verbildung reden; auch in der zweiten Strophe sind manche Veränderungen kaum anders zu fassen.

Auch um jeden Zweifel zu heben, wird korrigiert; so stand ursprünglich in HEINES Heimkehr (I. S. 104) im 17. Gedichte:

Unschuldig sind die Türme.
Sie konnten nicht von der Stell',
Als Sie mit Koffern und Schachteln
Die Stadt verlassen so schnell.

Man könnte die beiden „Sie“ im zweiten und dritten Verse identifizieren, deshalb schreibt HEINE seit der dritten Ausgabe des „Buches der Lieder“: „Als Liebchen mit Koffern und Schachteln.“

Korrektur kann auch aus sachlichen Gründen vorgenommen werden: Anstöfsiges oder Bedenkliches, religiös oder sittlich Zweifelhaftes wird getilgt. Auf solche Korrekturen bei HEINE hat ELSTER kurz hingewiesen (27 S. VI). Und HEINE schreibt auch ausdrücklich am 29. Oktober 1820 aus Göttingen seinem Freunde FRIEDRICH STEINMANN (STRODTMANN I. S. 7), er habe viel gedichtet: „Von dir hoffe ich dasselbe zu hören. Mit wie viel' hundert Stanzen ist deine Muse niedergekommen? Sind die Kindlein wohlgestaltet? Schone nicht das kritische Amputiermesser, wenn's auch das liebste Kind ist, das etwa ein Buckelchen, ein Kröpfchen oder ein anderes Gewächschen mit zur Welt gebracht hat. Sei streng gegen dich selbst; das ist des Künstlers erstes Gebot. Ich glaube, dir hierin oft ein Beispiel gegeben zu haben.“

Die einfachste Form der Korrektur ist das Streichen; so erfahren wir aus dem Briefwechsel SCHILLERS und KÖRNERS (I. S. 263 ff.), wie unbarmherzig SCHILLER die Verse der „Künstler“ zusammen strich; er opferte sogar Verse, um die es ihm leid war, die er einmal für ein anderes Ganze benutzen wollte, aus Gründen des Zusammenhanges, der Simplicität und Kürze, der künstlerischen Ordnung. Dem Freunde wurde später, da SCHILLER an eine Sammlung seiner Gedichte ging, bange vor der allzustrengen Durchsiebung, er wollte nur Verstöfse gegen Sprache und Versifikation getilgt, dagegen alles Überschäumende, Wortreiche, das für den jungen SCHILLER charakteristisch war, gewahrt sehen (II. S. 64). Es kam damals nicht zu der geplanten Ausgabe. An den „Idealen“ (XI. S. 23 ff.) hat SCHILLER nach FRIEDRICH SCHLEGELS scharfer Recension (MINORS Ausgabe II. S. 4 f.) viel korrigiert, eine Strophe jedoch, welche SCHLEGEL ausdrücklich gelobt hatte, strich er kurzweg aus, als sei sie ihm verleidet worden. Das sieht fast etwas wie Trotz aus.

Am 18. September 1814 schickte Uhland seinem Freunde Kerner folgendes Gedicht (Notter S. 160 f.):

Von Schwermuth und von Bangigkeit befallen
Pflegt Mancher nach dem stillen Ort zu wallen,
Wo unter blühendem Gebüsche,
Bei eines klaren Brünnleins Frische,
5 *Ein lichtes Heil'genbild in seiner Nische*
Herniederlächelt,
Bis Himmelstrost den Leidenden umfächelt.

So hab' ich, von des Lebens Angst umkettet,
Zu dir mich, o du süfses Kind, gerettet,
10 *Damit ich Herz und Auge weide*
An deiner Engelfreude,
An dieser Unschuld, dieser Morgenhelle,
An dieser ungetrübten Gottesquelle.

In den Gedichten finden wir (S. 13) nur die zweite Strophe gedruckt „Auf ein Kind", die erste wurde gestrichen und der Anfang geändert:

Aus der Bedrängnis, die mich wild umkettet,
Hab' ich zu dir mich, süfses Kind, gerettet . . .

Weshalb Uhland mehr als die Hälfte des Gedichtes wegstrich. das liefse sich wohl kaum mit Bestimmtheit sagen, etwa wegen des katholischen Elementes?

Damit dürften die Hauptfälle der Korrektur erschöpft sein: die beiden letzten Beispiele zeigen ihren Charakter, dafs Fehlerhaftes getilgt oder ersetzt werde, schon nicht mehr mit hinlänglicher Deutlichkeit; wir sind fast geneigt, für das Gestrichene gegen den Dichter Partei zu ergreifen.

B. Die Revision.

Corrige, sodes, hoc et hoc.
Horaz.

Einer der hauptsächlichsten Anlässe zur Vornahme der Revision wird ein persönlicher sein. Sehr häufig haftet der ersten Niederschrift zu stark das Zufällige des Erlebnisses an und erklingt mit überflüssigen Einzelheiten in dem Gedichte; besonders bei der Geburt, welche wir Improvisation nannten, wird sich dies einstellen. Wenn Heine, wie wir sahen, aus dem ursprünglichen: „Dein Angesicht so lieb und schön, Das hab ich jüngst im Dom gesehn": „im Traum" macht, so ist dies eine Revision, denn er ersetzt nur

das an sich Gute, vielleicht vom Erlebnis veranlafste Besondere durch ein Allgemeineres, daher Besseres.

In dem allerliebsten Gedichte „Der Ungenannten“ von UHLAND finden wir etwas Ähnliches (S. 38 f.); es war ursprünglich zum Geburtstag EMMAS bestimmt und führte demnach den Titel „Am 15. Mai 1819“; persönlicher, momentaner, als jetzt, begann es (Leben S. 167 f.):

Zu eines Tages Ruhme,
Der uns viel Heil beschied,
Bricht man wohl eine Blume,
Und singt man wohl ein Lied.
Was heifst's, ein Blümchen brechen,
Wo reicher Frühling blüht?
Ein armes Lied zu sprechen,
Wo volle Liebe glüht?

Diesen ganz persönlichen Eingang hat UHLAND später gestrichen, als er das Gedicht veröffentlichte; er war ja blofs für den zufälligen Anlafs berechnet, ohne näheren Aufschlufs nicht ganz verständlich, ein intimes, nur für die Geliebte bestimmtes Liebesgeständnis. Das allzusehr der Gelegenheit Angepafste wird getilgt, wieder durch einfaches Streichen der schönen, auch zum Ganzen passenden Verse; das ist Revision.

Ein deutlich sprechendes Beispiel, dafs Persönliches getilgt wird, findet sich bei HEBBEL. In der ersten Sammlung seiner Gedichte vom Jahre 1842 stand ein Gedicht als erstes der „Lebens-Momente“ (S. 196 ff.), das zu Heidelberg am 22. Juni 1836 gedichtet worden war:

Jetzt ist die Nacht gekommen,
Die mich geboren hat,
Ich fühle es beklommen,
Die ernste Stunde naht.
Jetzt will ich mich versenken
Tief in mein eignes Herz,
Zugleich mit Ehrfurcht lenken
Die Blicke himmelwärts.

Die mich den Finsternissen
Der uralt-ew'gen Kraft
Als Creatur entrissen,
Die selber steht und schafft:
Die Stunde, oder keine,
Erhellt den Traum der Zeit,
In dem ich knirsch' und weine,
Mit Licht der Ewigkeit.

Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.
Da fühl' ich denn mich schauernd,
Wie niemals noch, allein,
Und der ich bin grüfst trauernd
Den, der ich könnte seyn!

Ich will nicht lange fragen:
Warum, als ich begann,
Mir Licht und Luft versagen?
Umsonst nur fragt' ich an.
Stolz aber darf ich sprechen:
Versagte Gott mir's nicht,
So konnt' ich Manches brechen,
Was jetzt mich selber bricht.

Liegt Einer schwer gefangen
In öder Kerkernacht,
So tödt' er das Verlangen
Nach Freiheit, wenn's erwacht.
Wenn auch sein ernstes Streben
Zuletzt das Ziel erringt,
Wer giebt ihm Muth und Leben
Zurück, die es verschlingt?

Tritt er hinaus in's Freie
Und fühlt sich ganz zerstört,
Da frägt er sich mit Reue,
Warum er sich empört.
Und stärker, immer stärker,
Wird er sein eigner Feind,
Bis ihm zuletzt sein Kerker
Als seine Welt erscheint.

Wie der Gedank' auch brenne,
Doch wünsch ich, menschlich-mild,
Dafs Keiner sich erkenne
In diesem dunklen Bild.
Die eigne Qual wird's dämpfen,
Wenn Ihr es nimmer wifst,
Welch Leben dies mein Kämpfen
Um eine Grabschrift ist.[1]

Da Hebbel dieses Gedicht für die Gesamtausgabe von 1857 durchnimmt, wo es als zweites in der Abteilung: „Dem Schmerz sein Recht“ steht, erschien ihm mit Recht der Eingang dieses tiefsinnigen Ganzen als zu persönlich, zu sehr dem Erlebnis entsprechend, er nimmt die einfachste Form der Revision vor und streicht die ersten vier Strophen, so dafs jetzt das Gedicht nur dreistrophig ist. Wer kann leugnen, dafs auch in der ersten Gestalt das Gedicht gut war, vollendet und in sich geschlossen; aber Hebbel macht es besser, indem er ein Stück seines Lebens davon wegschneidet. Er nimmt eine Revision vor, wenn auch nur mit dem Rotstift.

Sehr interessante Veränderungen wurden kürzlich aus Mörikes Nachlafs durch R. Weitbrecht veröffentlicht (Allgemeine Zeitung. 1888. Beilage. No. 32 und 33. Aus Mörikes Dichterwerkstatt). Weitbrecht giebt leider nur ganz flüchtig Bericht über eine Sammlung von Briefen und Gedichten Mörikes an seine Braut, mit welcher ihn aber das Leben nicht vereinigte. Mörike hat seiner ersten Gedichtsammlung die wenigsten dieser Gedichte einverleibt, und unser Gewährsmann meint ausdrücklich: „dafs der Grund hiervon nicht immer ein ästhetischer war, sondern ein persönlicher, beweist die Aufnahme der meisten in die späteren Auflagen“, manche dagegen hätten aus diesem persönlichen Grunde überhaupt keinen Platz in seiner Sammlung gefunden. Das herrliche Sonett „Nur zu“ (I. S. 169) lautet in der Handschrift:

[1] Für diese Wendung, wie für einige Ideen des Gedichtes findet sich das Rohmaterial, das ergrübelte Gedankenerlebnis. im Tagebuch zu Heidelberg den 4. Juni 1836 aufgezeichet. (I. S. 22.)

Schön prangt im Silbertau die junge Rose,
Den ihr der Morgen in den Busen rollte,
Sie blüht, als ob sie nie verblühen sollte,
Sie ahnet nichts vom letzten Blumenlose.

Der Adler strebt hinan ins Grenzenlose,
Sein Auge trinkt sich voll von sprühndem Golde,
Er ist der Thor nicht, daſs er fragen wollte,
Ob er das Haupt nicht an die Wölbung stoſse.

Mag einst der Jugend Blume uns verbleichen,
So war die Täuschung doch so himmlisch süſse,
Wir wollen ihr vorzeitig nicht entsagen.

Doch unsre Liebe soll dem Adler gleichen;
Ob alles, was die Welt gab, uns verlieſse,
Die Liebe darf den Flug ins Ewge wagen.

Im Druck sind die beiden ersten Strophen fast unverändert, die beiden andern jedoch in charakteristischer Weise gewandelt; sie lauten:

Mag denn der Jugend Blume uns verbleichen,
Noch glänzet sie und reizt unwiderstehlich;
Wer will zu früh so süſsem Trug entsagen?

Und Liebe, darf sie nicht dem Adler gleichen?
Doch fürchtet sie; auch fürchten ist ihr selig,
Denn all' ihr Glück, was ist's? — ein endlos Wagen!

Die Änderung ist deutlich ein Vorschreiten vom Persönlicheren zum Allgemeineren; aus „unsre Liebe“ wird „die Liebe“, nicht „wir wollen entsagen“, sondern „wer will entsagen“; was in der handschriftlichen Fassung als Thatsache des einzelnen Liebesbundes dargestellt war, jetzt wird es zu einer allgemeinen Erfahrung; die Liebenden, von denen jetzt gesprochen wird, haben symbolische Bedeutung, es eröffnet sich ein Ausblick ins Unendliche. Gewiſs war die erste Fassung an sich gut, die neue jedoch ist besser, Mörike hat Revision vorgenommen. Korrektur dagegen ist die Änderung des unreinen Reimes „süſse“: „verlieſse“, während der von Notter (Schwaben wie es war und ist. 1844 S. 96 f.) getadelte Reim „Golde“: „wollte“ nicht weggeschafft wurde. Mörike hat für den Druck „sollte“ und „wollte“ vertauscht: es heiſst von der Rose, „Sie blüht, als ob sie nie verblühen wollte“, vom Adler aber, „Er ist der Thor nicht, daſs er fragen sollte“; schon Weitbrecht hat mit vollem Rechte diese Vertauschung als nicht glücklich bezeichnet, „denn wenn die Rose nie verblühen will, so ahnt sie eben etwas vom letzten Blumenlose, dem Verblühen“. Das ist Verbildung.

Ein ähnliches Tilgen des Persönlichen, ein ähnliches Wegrücken in die mehr epische Sphäre finden wir in dem Gedichte „Charwoche“ (I. S. 127 f.), welches zuerst in eine Liebesbitte ausklingt:

Ihr Veilchen, kränzt heut keine Lockenhaare!
Euch pflückt mein frommes Kind zum dunkeln Straufse,
Ihr wandert still mit ihr zum Gotteshause,
Dort sollt ihr welken auf des Herrn Altare.

Wird Sie sich dann in Andachtslust versenken,
Und, sehnsuchtsvoll, in süfse Liebesmassen
Den Himmel und die Welt zusammenfassen,
So soll Sie mein — auch mein — dabei gedenken.

Jetzt dagegen ist der Abschlufs mehr balladenartig, da er lautet:

Ihr Veilchen, kränzt heut keine Lockenhaare!
Euch pflückt mein frommes Kind zum dunkeln Straufse.
Ihr wandert mit zum Muttergotteshause,
Da sollt ihr welken auf des Herrn Altare.

Ach dort, von Trauermelodieen trunken,
Und süfs betäubt von schweren Weihrauchdüften,
Sucht sie den Bräutigam in Todesgrüften,
Und Lieb' und Frühling, alles ist versunken!

Das Motiv ist völlig ins Gegenteil gewandelt: früher wünschte er, die Geliebte möge seiner auch im Gotteshause denken, jetzt traut er ihrer Frömmigkeit zu, sie werde über dem „Bräutigam in Todesgrüften“, über dem Seelenbräutigam Christus den irdischen Geliebten und den Frühling vergessen. Aus dem Liebesflehen wird eine Darstellung innigster Frömmigkeit. Merkwürdig, dafs dabei aus dem Gotteshause das katholische Muttergotteshaus wird. Auch hier hätten wir gegen die handschriftliche Fassung gar nichts einzuwenden, die Änderung ist Revision.

Der Schlufs des Gedichtes „An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang“ (I. S. 3 f.) lautet in der Handschrift:

Dort, sieh! der Horizont, mit fahlem Licht gestreift,
Die dunkle Schaale, drein der junge Tag
Melodisch bald die ersten Purpurtropfen träuft!
Das Lippenpaar, das zugeschlossen lag,
Regt halbgeöffnet süfse Athemzüge!
Auf einmal blizt das Aug, und wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge.

Daraus wird im Drucke dann:

Dort, sieh, am Horizont lüpft sich der Vorhang schon!
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halbgeöffnet, süfse Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug', und wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge!

Wir können uns die Worte Weitbrechts aneignen: „Wie reich mufs der Born einem Dichter quellen, und aus welchen unergründlichen Tiefen mufs derselbe kommen, wenn ihm diese schon in der Form des Manuskripts hinreifsende Schilderung nicht gut genug dünkt und er sie durch eine andere ersetzt." Wer kann hier zweifeln, dafs ein Besseres an die Stelle des sehr Guten getreten sei; es ist Revision.

Aus diesem Materiale mufs noch ein Brief ganz citiert werden, den Mörike 1831 oder 1832 an seine Braut richtet: „Am 24. Dezember Abends spät, da schon alles im Bette war, bat ich die Schwester L., dafs sie sich mit ihrer Strickerei noch eine Weile an das meinige hersetzte, weil ich gar nicht einschlafen wollte. Ich las ihr einiges aus Lichtenbergs Erklärung von Hogarth vor; bei Gelegenheit einer Punschgesellschaft, wo einer in seinem Sessel eingeschlummert ist, werden im Spafs die vortrefflichen Verse des Meibom angeführt, die mir ganz neu waren und mich entzückten:

Somne levis! quanquam certissima mortis imago,
Consortem cupio te tamen esse tori.
Alma quies, optata, veni! nam sic sine vita
Vivere, quam suave est, sic sine morte mori.[1]

Die Damen, heifst es im Buch, sollen sich's vor Schlafengehen von jemand übersezen lassen. Darauf ruft Lichtenberg Gute Nacht, und wir beide sprachen es ihm nach, nachdem ich ihm zuvor mit Folgendem gehorsam war:

„Leichter Schlaf! Bist du gleich das vollkommenste Bild des Todes, so wünsch ich dennoch dich zum Gefährten meines Lagers. Süfse Ruhe! du erwünschte, komm! Denn so ohne Leben zu leben wie angenehm, und — zu sterben so ohne Tod.

„Indessen plagte mich bald der Vorwitz mehrere metrische Übersetzungen zu probiren, ob mir gleich die lezte, gar zu

---

[1] Bernhard von Clugny *De contemtu mundi* sagt von der Hölle: *Est ibi . . . mors sine morte,* was der Dichter der altdeutschen Predigt „Himmel und Hölle" V. 117 nachahmt: *in dero hello dô ist dôt âne tôt,* das heifst „ohne Ende".

schöne und rührende wizige Wendung in dieser treffenden Kürze unerreichbar vorkam.

Bist du das sicherste Bild des Todes, so teile du dennoch,
Leichter Schlaf! wie ein Freund, immer dies Bette mit mir.
Komm, o gefällige Ruhe, zu mir! Denn so ohne Leben
Ach, wer lebte nicht gern, stürbe nicht gern ohne Tod.

Du magst, o sanfter Schlaf, dem Tode gleichen,
Doch sollst du nie von meinem Bette weichen!
Komm, süfse Ruhe, komm! Denn ach, wer lebt nicht gerne
So ohne Leben — stirbt — dem Tod so ferne.

„Auf diese Art suchte ich umsonst mich in den Schlaf zu übersezen und hatte schon das Licht gelöscht, aber es wollte nichts haften. Endlich kam ich auf folgende Variation meines Thema's, wobei es merkwürdig ist, dafs mir die Verse beinah unwillkührlich in die Hände liefen. Ich hatte die Augen zu und war durch den Genufs von allerhand gewürzigen Sachen in einer Art von Rausch, die Ohren brausten mir und ich zweifelte einigemal an meinem Wachen. Es ist eine Art von Sonett und wird darin auf dreifache Weise mit jenem Gedanken gespielt.

Wenn sich die Sonne nun begräbt ins Meer,
Nicht strebt mein Arm, sie ängstlich aufzuhalten,
Sie schickt den Mond, den bleichen Träumer, her
Die Bürgschaft ihres Lebens zu verwalten.

Magst du dich noch so sehr zum Tod gestalten,
O weicher Schlaf, dies schreckt mich nicht so sehr,
Nein, lasse nimmer doch mein Bette leer,
Komm an, mein Leben linde einzufalten.

Doch wie! Mein Sinn bleibt wach, mein Auge hell;
So fliehst du mich? Was hat mich dir verleidet?
Nur still! — ich ahne deine Absicht schnell,
Wie sinnreich du mein Flehen hast gedeutet.

Zwei Leben hab' ich, dies ist mir bewährt,
Geschwister, die gar feste sich umfangen.
Du hast mit bill'gem Sinn so mein Gebet verklärt
Und gleich das edlere in deinen Arm empfangen.

Schlaf wol, Luise! Denn ich bin's nicht wert.
Bin nur der Mond. Die Sonn' ist untergangen.

„Nach dem Frühstück schrieb ich dies Alles ins Reine, aus dem Gedächtnis, wiewol mühsam Zeile um Zeile, wie etwas ganz Fremdes. Auch war mir diese geistige Beschäftigung nicht gleich beim Erwachen wieder eingefallen — — — — — — —."

Als MÖRIKE dann 1833 seinen Übersetzungsversuch drucken liefs, gab er ihm folgende Form:

Schlaf! sanfter Schlaf! obwol dem Tod wie du Nichts gleicht:
Komm! teilen wir dies Lager brüderlich!
So ohne Leben, ach, wie lieblich lebt es sich!
So ohne Tod, wie stirbt es sich so leicht!

Aber auch diese Form genügte ihm nicht, wie WEITBRECHT glaubt, wegen des Reimes „brüderlich: sich", und so lautet die Übersetzung jetzt (I. S. 179):

Schlaf! süfser Schlaf! obwohl dem Tod wie du nichts gleicht,
Auf diesem Lager doch willkommen heifs' ich dich!
Denn ohne Leben so, wie lieblich lebt es sich!
So weit vom Sterben, ach, wie stirbt es sich so leicht!

Diese Revision soll das Wortspiel von *mors* und *mori* durch ein ähnliches „Sterben" und „stirbt" festhalten. Man vergleiche damit andere Übersetzungen, so eine aus dem Werk: „Eros oder Wörterbuch über die Physiologie" (Berlin 1823 II. S. 129 s. v. Schlaf):

Süfser Schlaf, getreustes Abbild des Todes,
Wie wünsch' ich dich mir zum Gefährten des Lagers;
Komm' ersehnte Ruh'; wie süfs ist's so ohne Leben
Doch zu leben, und so ohne Tod zu sterben!

Oder einen anderen Versuch:

O süfser Schlaf, wie kannst du ganz das Bild des Sterbens geben,
Ich will dich trotzdem zum Genossen meines Lagers werben.
Erhabne Ruhe komm, erflehte, denn zu leben
Wie süfs ists ohne Leben, so zu sterben ohne Sterben.

Man wird den Vorzug der MÖRIKEschen Übersetzung in ihrer jetzigen Gestalt gerne zugeben.

Diese Beispiele werden genügen, um zu zeigen, dafs ein Hauptgrund der Revision die Absicht ist, das allzu Persönliche zu tilgen, die Zufälligkeiten des Erlebnisses wegzuschaffen. Das letzterwähnte Beispiel lehrt uns, wie sich ein Dichter nicht genug thun kann im Bessern. Wir lernten als eine Form des inneren Wachstums die Variation kennen; eine Variation ist auch diese Revision bei MÖRIKE. BEETHOVEN hat die Ouverture zu seinem Fidelio viermal gearbeitet, erst die letzte wurde wirklich der Oper vorangestellt; alle vier Fassungen wurden erhalten. Die tiefergreifenden Verse GOETHES: „Nur wer die Sehnsucht kennt" hat BEETHOVEN

gleichfalls nicht weniger als viermal in Musik gesetzt und auch hier alle vier Formen aufbewahrt und veröffentlicht. Das ist eine Art von Weiterkeimen. Das letzte Beispiel aus Mörike, zwar nur ein Übersetzungsversuch, zeigt uns denselben Charakter, und der ganze Brief ist wichtig, weil er für die Schöpfungsart des Dichters bezeichnend erscheint; das Erlebnis, hier ein indirektes, senkt den Keim in seine Phatasie, den er nun im Innern ausreift, wodurch ein neues Gedicht entsteht; im äufseren Wachstum dann Revision auf Revision. Der Anklang des Meibomschen Epigramms an ein früher besprochenes Gedicht Geibels (vgl. oben S. 374) wird auffallen, man könnte auch Stellen aus Hebbels Tagebüchern (I. S. 66 f. 322) und einem seiner Gedichte (VII. S. 172) anführen, wohl haben beide Meiboms Verse aus Lichtenbergs Werken gekannt, Hebbel wenigstens las diese wiederholt.

Freilich ein Vorgehen wie das Mörikes in unserm Falle birgt grofse Gefahren; Goethe bemerkt einmal treffend (Unterhaltungen mit Kanzler Müller S. 52): „Nichts ist verderblicher, als immer feilen und bessern zu wollen, nie zum Abschlufs kommen; das hindert alle Produktion.“ Ihm selbst hatte Merck einstens zurufen müssen: „Bei Zeiten auf die Zäun', so trocknen die Windeln!“ (Dichtung und Wahrheit III. S. 118). Bei so ununterbrochener Revision kann nur zu leicht Verbildung eintreten; statt dafs die Verse immer besser würden, werden sie dunkel, verlieren an frischpulsierendem Leben, erhalten einen verstandesmäfsigen Zug, denn bei der Revision arbeitet der Kunstverstand, aber jedes Gedicht soll ja im einzelnen ein bifschen unvernünftig sein. Schiller warnt in einem Brief an Körner vor dem allzuvielen Bessern und bricht einmal in die verzweifelte Klage aus: „Es ist keine undankbarere Arbeit, als Gedichte in Ordnung zu bringen; ein unerhörter Zeitaufwand, und noch dazu ein verlorener: denn meistens kommt man dahin zurück, wovon man anfangs ausging. Die erste Stimmung, worin es wurde, ist einmal vorbei“ (I. S. 269). Und sehr häufig steht der Dichter ratlos vor einer Fülle neuer Einfälle, aus welcher er auf gut Glück endlich einen herausgreift, vielleicht nicht gerade den treffendsten. Hebbel bemerkt im Tagebuche (II. S. 137): „Ich habe ein Gericht über meine Gedichte gehalten und arbeite einige um. Jetzt bin ich bei G e n e s u n g s - g e f ü h l. Zum Exempel, dafs es nicht der Mangel, sondern die Menge der Gedanken ist, der die Sache schwer macht, hier einige Varianten des neuen Anfangs, wie sie mir heute morgen

durch den Kopf laufen, ohne dafs ich mich für eine bestimmen kann."

Ich ward vom Tode überschattet, *Er trat mir nah, mein Blut gefror,* *Ich fühlte jeden Sinn ermattet* *Und aufgethan des Lebens Thor;* *Und, wie der Wind den Baum entblättert,* *Eh der Gewitterstrahl ihn fällt etc.*	*Ich ward vom Tode überschattet,* *Der warme Gotteshauch gefror,* *Der sich mit Staub in mir gegattet,* *Und offen stand des Lebens Thor:* *Doch statt hinaus in's Unermefsne* *Zu fliehn, umschwebte er sein Beet* *Von Erde, das nicht lang besessne,* *Das er umspülte früh und spät. u. s. w.*
oder:	
Und wie ein Vogel auf und nieder *Im Käfig fliegt, der offen steht,* *So prüft die Seele ihr Gefieder,* *Die niemals gern von dannen geht.*	*Und wie ein Vogel auf und nieder* *Den Käfig, den er offen sieht,* *Durchirrt, so prüfte sein Gefieder,* *Der Geist, der niemals gern entflieht. etc.*
oder:	
Und jener Hauch, der lange, lange *Den rothen Strom in Ebb' und Fluth* *Regieret etc.*	

Mit diesen verschiedenen Besserungsvorschlägen vergleiche man nun die ursprüngliche Gestalt, deren Hamburger Erlebnis das Tagebuch im August 1839 erzählt (I. S. 166 f.); sie ist während einer schweren Krankheit gedichtet (17. Juni 1839); Hebbel liefs sie in der ersten Sammlung (1842 S. 183 f.) drucken, dann nicht wieder, auch die Überarbeitung unterblieb.

Ich habe mit dem Tod gerungen,
Er griff nach mir mit eis'ger Hand,
Er hat mich dennoch nicht bezwungen,
Ich hielt ihm festen Muthes Stand;
Ich sprach: ich kann und will nicht glauben,
Dafs Gott mein Leben fodern läfst,
Du willst mir's eigenmächtig rauben
Und darum halt' ich's männlich fest.

Doch nun, da alle Kräfte quellen,
Nun, da in reger Werdelust
Die Lebenskeime wieder schwellen,
Als würd' es Lenz in meiner Brust,
Nun, da mir Gott vergönnt, auf's Neue
Ein Kind zu seyn, in mich versenkt,
Das, wie voreinst der Mutter Treue,
Jetzt Erd' und Himmel freundlich tränkt;

Nun fodert mich dies ohnegleiche,
Dies heil'ge Leben selbst heraus,
Dafs ich's dem Tode überreiche,
Wie einen frischen Blütenstraufs,
Damit er ihn mit leisem Grüfsen,
So duftig und so thauig blank
Still lege zu des Ew'gen Füfsen
Als meiner Seele reinen Dank.

Dieses prächtige Gedicht, welches Hebbel mit Unrecht verworfen hat, wollte er vielleicht wegen des ganz schlicht erzählten persönlichen Erlebnisses überarbeiten; betrachten wir aber die verschiedenen Formen dieser Überarbeitung, so müssen wir gestehen, dafs statt des Einfachen das Gesuchte sich einstellt, dafs Hebbel in dem Streben nach gehobenem Ausdrucke dem Ausgeklügelten zu verfallen droht, dafs für das Schlichte, vielleicht Trockene sich das Abstrakte, Rhetorische breitmachen will. Möglich, dafs er dies selbst fühlte und deshalb die Überarbeitung aufgab. Sie liefs sich nach den Proben so gründlich an, dafs wir sie schon hätten Umbildung nennen müssen.

C. Die Umbildung.

male tornatos incudi reddere versus.
Horaz.

Bisher haben wir nur jene Fälle betrachtet, in denen durch einen Strich oder eine Besserung abgeholfen wurde; nun kann der Dichter aber finden, dafs mit einer Änderung hier oder dort nichts erreicht werde, sondern dafs ganze Teile durch andere ersetzt, oder dafs zu reinerem Ausdrucke ganze Teile neu eingefügt werden müfsten. Diese umfassendste Form der Weiterführung wollen wir Umbildung nennen; durch sie wird das Gedicht wesentlich anders, verrät aber doch den Zusammenhang mit dem ursprünglichen scharf und deutlich. Es wird nicht noch einmal, wie beim Weiterkeimen, der Keim im Innern gestaltet, sondern es wird mit bestimmter Kunstabsicht das bereits vorhandene dichterische Individuum verändert, sei es nun mit dem Stift in der Hand, sei es ohne diese Gedächtniskrücke, das ändert nichts an der Sache. Der Dichter sucht ein bestimmtes Ziel zu erreichen, er verhält sich seinem eigenen Gedichte gegenüber so wie etwa der Übersetzer zu seinem Originale; auch dieser strebt darnach, mit seinen Ausdrücken dem Originale möglichst nahe zu kommen, ebenso sucht nun der Dichter bei der Umbildung jenem Ideale sich möglichst zu nähern, welches er vor sich sieht, aber in dem umzubildenden Gedichte nicht ganz erreicht hat.

Goethe legte dem Briefe vom 19. Februar 1778 an Frau von Stein ein Gedicht bei, welches in der Handschrift folgenden Wortlaut hat (I. S. 393 f.):

	In der Handschrift.	Im Druck.	
	Füllest wieder 's liebe Thal	*Füllest wieder Busch und Thal*	
	Still mit Nebelglanz,		
	Lösest endlich auch einmal		
	Meine Seele ganz		
5	*Breitest über mein Gefild*		5
	Lindernd deinen Blick		
	Wie der Liebsten Auge, mild	*Wie des Freundes Auge mild*	
	Über mein Geschick.		
	Das du so beweglich kennst	*Jeden Nachklang fühlt mein Herz*	
10	*Dieses Herz im [in* Herder*] Brand*	*Froh- und trüber Zeit.*	10
	Haltet ihr wie ein Gepenst	*Wandle zwischen Freud' und Schmerz*	
	An den Fluſs gebannt.	*In der Einsamkeit.*	
		Flieſse, flieſse, lieber Fluſs!	
		Nimmer werd' ich froh,	
		So verrauschte Scherz und Kuſs,	15
		Und die Treue so.	
		Ich besaſs es doch einmal,	
		Was so köstlich ist!	
		Daſs man doch zu seiner Qual	
		Nimmer es vergiſst!	20
		Rausche, Fluſs, das Thal entlang,	
		Ohne Rast und Ruh,	
		Rausche, flüstre meinem Sang	
		Melodien zu,	
	Wenn in öder Winternacht	*Wenn du in der Winternacht*	25
	Er vom Todte schwillt	*Wüthend überschwillst,*	
15	*Und bei [in* Herder*] Frühlingslebens Pracht*	*Oder um die Frühlingspracht*	
	An den [Er um Herder*] Knospen quillt.*	*Junger Knospen quillst.*	
	Seelig wer sich vor der Welt		
	Ohne Haſs verschlieſst		30
	Einen Mann am Busen hält	*Einen Freund am Busen hält*	
20	*Und mit dem geniest.*		
	Was dem Menschen unbewuſst	*Was, von Menschen nicht gewuſst*	
	Oder wohl veracht	*Oder nicht bedacht*	
	Durch das Labyrinth der Brust		35
	Wandelt in der Nacht.		

In der handschriftlichen Fassung lockt das Mondlicht die ganze Empfindung aus dem Herzen des Dichters, Mond und Liebste halten ihn am Flusse fest, so daſs der sonst Bewegliche, wie ein Gespenst an éine Stätte gebannt, sich nicht losreiſsen kann. Und es klingt aus in einen Preis inniger Übereinstimmung, welche den groſsartigen Eindruck der Mondnacht mitgenieſsend erst voll entfaltet.

Im Druck dagegen wird daraus die stille Resignation einer

verlassenen Liebenden mit einem melancholischen Rückblick auf die verlorenen Freuden.

Die Umbildung hat gründlich geändert: vor allem ist das Persönliche getilgt, das Gedicht ist objektiviert, indem ein Rollenlied daraus wurde; es ist nun einheitlicher, indem nur der Einflufs des Mondscheins, nicht auch die Liebste die Erinnerung weckt; in gewissem Sinne wurde vereinfacht: das éine Motiv herausgearbeitet, und erweitert, um den Zusammenhang deutlicher zu machen. Dabei zeigt sich die Umbildung auch im Einfügen einer Reihe von Strophen, die im ursprünglichen gar nicht vorgebildet sind.

Am 3. August 1776, einem Sonnabend zeichnet GOETHE zu Stutzerbach auf dem Schlofsberg für Frau VON STEIN (FIELITZ I. S. 47 f.); „unterm Zeichnen“ schreibt er folgendes Gedicht, von dem wieder die handschriftliche und die Fassung des Druckes einander gegenübergestellt seien:

Dem Schicksaal. (I. S. 394).	*Einschränkung (I. S. 102).*
Was weis ich was mir hier gefällt	*Ich weifs nicht, was mir hier gefällt.*
In dieser engen kleinen Welt	*In dieser engen kleinen Welt*
Mit leisem Zauberband mich hält!	*Mit holdem Zauberband mich hält?*
Mein Carl und ich vergessen hier	*Vergess' ich doch, vergess' ich gern*
Wie seltsam uns ein tiefes Schicksaal leitet	*Wie seltsam mich das Schicksal leitet;*
Und, ach ich fühls, im Stillen werden wir	*Und ach ich fühle, nah und fern*
Zu neuen Scenen vorbereitet.	*Ist mir noch manches zubereitet.*
Du hast uns lieb, du gabst uns das Gefühl:	
Dass ohne dich wir nur vergebens sinnen,	
Durch Ungeduld und glaubenleer Gewühl	
Voreilig dir niemals was abgewinnen.	
Du hast für uns das rechte Maas getroffen	*O wäre doch das rechte Mafs getroffen!*
In reine Dumpfheit uns gehüllt,	*Was bleibt mir nun, als, eingehüllt,*
Dafs wir, von Lebenskrafft erfüllt	*Von holder Lebenskraft erfüllt*
In holder Gegenwart der lieben Zukunft hoffen.	*In stiller Gegenwart die Zukunft zu erhoffen.*

Die Umbildung schafft wieder das allzu Persönliche fort: schon in HERDERS Abschrift ist an Stelle des Namens Carl das allgemeinere „Freund“ getreten, also an Stelle des erlebten Besonderen das Allgemeingiltige. Statt des für jene Zeit so charakteristischen Wortes „Dumpfheit“, das einen träumerischen, mehr aus Instinkt als bewufst hervorbringenden Zustand der Seele, den dunkeln Drang des Faust bezeichnet, tritt auch hier das allgemein Verständliche, wobei das zur Erklärung der Dumpfheit dienende ganz fortbleibt. Das Gedicht wird umgebildet, um aus dem Besonderen das Allgemeine zu machen, das Zufällige des Erlebten

zu tilgen und so zu vereinfachen. Zuerst ist es ans Schicksal gerichtet, im Druck sagt schon der Titel, was der Dichter meint: er fügt sich; was kommen soll, wird kommen, er kann nur hoffen. Hier hat die Umbildung das Gedicht nicht unbedeutend gekürzt.

Noch gründlicher ist die Umbildung, welche Schiller mit einzelnen seiner Gedichte vornimmt; eines der kürzesten sei hervorgehoben: „Meine Blumen“, zuerst in der Anthologie erschienen.

I. S. 276 f.

Schöne Frühlingskinder lächelt.
Jauchzet Veilchen auf der Au!
Süfser Balsamathem fächelt
Aus des Kelches Himmelblau.
Schön das Kleid mit Licht gestiket,
Schön hat Flora euch geschmüket
Mit des Busens Perlenthau!
Holde Frühlingskinder weinet!
Seelen hat sie euch verneinet,
Trauert Blümchen auf der Au!

Nachtigall und Lerchen flöten
Minnelieder über euch,
Und in euren Balsambeeten
Gattet sich das Fliegenreich.
Schuf nicht für die süsen Triebe
Euren Kelch zum Thron der Liebe
So wollüstig die Natur.
Sanfte Frühlingskinder weinet,
Liebe hat sie euch verneinet,
Trauert Blümchen auf der Flur!

Aber wenn, vom Dom umzingelt,
Meine Laura euch zerknikt,
Und in einen Kranz geringelt
Thränend ihrem Dichter schikt —
Leben, Sprache, Seelen, Herzen
Flügelboten süser Schmerzen!
Gofs euch difs Berühren ein.
Von Dionen angefächelt,
Schöne Frühlingskinder lächelt,
Jauchzet Blumen in dem Hayn!

XI. S. 10 f.

Kinder der verjüngten Sonne,
Blumen der geschmückten Flur,
Euch erzog zu Lust und Wonne,
Ja euch liebte die Natur.
Schön das Kleid mit Licht gesticket,
Schön hat Flora euch geschmücket
Mit der Farben Götterpracht,
Holde Frühlingskinder klaget,
Seele hat sie euch versaget
Und ihr selber wohnt in Nacht.

Nachtigall und Lerche singen
Euch der Liebe selig Los,
Gaukelnde Sylphiden schwingen
Buhlend sich auf eurem Schoofs.
Wölbte eures Kelches Krone
Nicht die Tochter der Dione
Schwellend zu der Liebe Pfühl?
Zarte Frühlingskinder weinet,
Liebe hat sie euch verneinet,
Euch das selige Gefühl.

Aber hat aus Nannys Blicken
Mich der Mutter Spruch verbannt,
Wenn euch meine Hände pflücken
Ihr zum zarten Liebespfand,
Leben, Sprache, Seelen, Herzen,
Stumme Boten süfser Schmerzen
Gofs euch diefs Berühren ein,
Und der mächtigste der Götter
Schliefst in eure stillen Blätter
Seine hohe Gottheit ein.

Hier hat Schiller von dem ursprünglichen nur wenige Verse beibehalten, nur vier ohne die geringste Veränderung, aber der Inhalt ist mit einer bedeutsamen Ausnahme der gleiche geblieben; euch Blumen fehlt bei aller eurer Pracht die Seele, die Liebe, aber . . . In der ersten Fassung ist vieles unklar, ungeschickt und schwülstig gesagt, in der zweiten hat das Gedicht, was dies betrifft, entschieden gewonnen, obwohl auch hier die Wendung „des Kelches Krone wölbt sich“ steht. Ganz geändert ist die

Schlufswendung; während es früher hiefs, Leben, Sprache, Seelen, Herzen würden den Blumen eingegossen, wenn sie Lauras Hände berühren, rufen jetzt des Dichters Hände dieses Wunder hervor, wenn er sie an Nanny schickt; mich will bedünken, als sei diese Hauptänderung wenig glücklich, eine Verbildung. Aber so viel steht fest, Schiller schafft nicht etwa das Gedicht aus seinem Gedankenerlebnis neu, wie beim Weiterkeimen, sondern er bildet das fertige Gedicht Zeile für Zeile, Vers für Vers um, er will die erste Fassung verbessern, was aber nur durch eine Radikalkur möglich schien; es ist kein Neudichten, sondern ein Umdichten.

Noch sei eines sehr charakteristischen Falles gedacht, weil er uns alle Momente, welche das äufsere Wachstum dem inneren so ähnlich machen, deutlich vorführt. Hebbel dichtet am 24. April 1838 zu München (I. S. 283) folgendes „Frühlingsgedicht", welches in der ersten Sammlung seiner Gedichte (1842 S. 81) zuerst veröffentlicht wurde:

Ich bin hinausgegangen
In all die Frühlingspracht!
Wie regt sich jedes Leben!
Und jedem wird gegeben,
5 *Was jedes glücklich macht.*

Und jedes, wie sich's freuet,
Erfreut das andre auch;
Dein Lied, voll Duft und Sonne,
Giebt, Lerche, meiner Wonne
15 *Den glühnden Lebenshauch.*

Ja, heil'ge Pflicht ist Freude,
Defs werd' ich mir bewufst;
Ich fühlts, schon dürstet Eines,
Das Nichts erquickt, als meines
15 *Erhobnen Herzens Lust.*

Ringt um des Jubels Krone!
Das ist das Weltgebot.
Die trunkenste der Seelen
Will Gott sich selbst vermälen
Durch süfsen Freudentod.

Im Tagebuche lesen wir etwa zur selben Zeit folgende Stelle über lyrische Gedichte (I. S. 95): „Was der echten Lyrik vorzüglich im Wege steht, ist der Umstand, dafs sie anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, das längst Bekannte, bringt. Wer könnte dem Recensenten etwas Erkleckliches erwidern, der Uhlands wunderschönes Lied: „Die linden Lüfte sind erwacht" mit den Worten abfertigte, was ist denn darin gesagt, als dafs Alles auf Erden sich ändert, das Schlimme in's Gute, das Gute in's Schlimme, und wer wufste das nicht, bevor er dies Lied in die Hände bekam? Welch hohe Freudigkeit der Seele, welch ein Muth für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Innern und den Erscheinungen der Natur bestehende untrennbare Harmonie in klarem Lichte aufgeht, das scheint Niemand zu wissen."

Und gleich darauf findet sich im Tagebuche (I. S. 95) folgender Eintrag: „Es giebt Momente, die nur den Samen der Freude in's Herz streuen, die der Gegenwart Nichts bringen, als einen leisen Schmerz, und die im eigentlichsten Verstande erst unter dem Brennglase der Erinnerung in ihrer Bedeutung, ihrem Reichthum, aufgehen. Mancher dieser Momente mag mit einer Stunde, die uns erst jenseits des Grabes erwartet, korrespondieren."

Dies ist deutlich die Stimmung, in welcher Hebbel das Erlebnis eines herrlichen Frühlingstages erfuhr; dies die allgemeine Gefühlsdisposition, in der er sich damals befand. Einer ähnlichen Stimmung hatte er schon in der Neujahrsnacht von 1836 auf 1837 Ausdruck gegeben (I. S. 47):

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, dafs, wie auch verborgen,
Darin für irgend einen Morgen
Der Keim zu allem Höchsten schwillt.

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, dafs, wie tief er stecke,
Der Lebensodem, der ihn wecke,
Vielleicht aus Deiner Seele quillt.

Hab' Achtung vor dem Menschenbild!
Die Ewigkeit hat eine Stunde,
Wo jegliches Dir eine Wunde
Und, wenn nicht die, ein Sehnen stillt!

Den kurzen Inhalt des Frühlingsgedichtes verzeichnet er im Tagebuche wohl kurz vor dem 1. Mai 1838 (I. S. 96): „Ein Maytag ist ein kategorischer Imperativ der Freude." Dieser Satz ist so gewifs die kürzeste Fassung, welche das Gedicht erhalten könnte, dafs wir in ihm den Keim des Gedichtes zu erblicken meinen.[1]

Wenn wir genau zusehen, so bemerken wir übrigens in dem Frühlingsgedicht eine Lücke; wir erhalten eigentlich zwei Motive, jedes einer besonderen Gestaltung wert, oder anders ausgedrückt, das Gedicht erreicht ein Ziel, auf welches nicht vom Anfang an hingesteuert wird. Die ersten funfzehn Verse führen den Gedanken, oder besser das Gefühl aus: jede Freude des einen ist zugleich, ihm unbewufst, die Freude eines andern. Die Lerche

[1] Die Sache kann deshalb nicht entschieden werden, weil Bambergs Druckeinrichtung nicht ganz klar ist; man weifs nicht, gehört das Datum zum Vorangehenden oder zum Folgenden. Wie dem auch sei, man könnte für unser Gedicht kein besseres Motto finden als diese Worte: „Ein Maitag ist ein kategorischer Imperativ der Freude."

erfreut mit ihrer Freude den Dichter, und das erfüllt ihn mit der Ahnung, dafs auch an seiner Freude sich ein anderes Wesen erfreue. Damit ist ein sichtbarer Abschlufs erreicht, es ist ein *memento vivere* oder *memento gaudere*, das sich der Dichter selbst zuruft; was nun folgt, kann man zwar notdürftig mit dem früheren in Einklang bringen, aber es schliefst sich nicht notwendig daran. Der Dichter hat nur gesagt, „Duft und Sonne“ hätten der Lerche Lied erregt, das wieder seiner „Wonne den glühenden Lebenshauch“ giebt; seine Freude sei darum vielleicht einem andern nötig. Ein Wetteifern ist also nicht vorhergesehen, und darum wird uns in der Schlufsstrophe ein anderer Ausblick eröffnet, als im bisherigen Verlaufe. Konsequent müfste das Gedicht etwa in ein Wort wie „Mensch, freu' dich des Lebens“ ausklingen, so lautet ein Vers des Gedichtes „Memento vivere“ (S. 233). Es fehlt dem Gedichte nach dem Gesagten unzweifelhafte Notwendigkeit, innere Form.

Das mufs HEBBEL selbst gefühlt haben, denn für die Gesamtausgabe seiner Gedichte (1857 S. 25 f.) behält er nur die Schlufsstrophe bei und ersetzt die übrigen durch sechs ganz neue, welche kaum mehr im Wort an unser Gedicht erinnern. Es erhält den Titel „Frühlingslied“ und lautet:

Ringt um des Jubels Krone!
Die Sonne ruft zum Straufs
Vom blauen Himmelsraume,
Auch schaut auf jedem Baume
Der Frühling schon heraus.

Ringt um des Jubels Krone!
Das Veilchen ist schon da
Und sendet seine Düfte
Verschwendrisch in die Lüfte
Und würzt sie fern und nah.

Ringt um des Jubels Krone!
Die Lerche trinkt den Hauch
Und schmettert ihre Lieder
In frohem Dank hernieder
Und weckt den Menschen auch.

Ringt um des Jubels Krone!
Das Mägdlein, das ihr lauscht,
Erglüht im tiefsten Herzen
Und fühlt die süfsen Schmerzen,
Die sie noch nie berauscht.

Ringt um des Jubels Krone!
Der Jüngling ahnt sein Glück,
Und als er ihr mit Beben
Den ersten Kufs gegeben,
Gibt sie ihn halb zurück.

Ringt um des Jubels Krone!
Ihr seht, dafs jeder Lust
Ein Funke sich verbündet,
An dem sie weiter zündet
In einer fremden Brust.

Ringt um des Jubels Krone!
Diefs ist das Weltgebot.
Die trunkenste der Seelen
Wird Gott sich selbst vermählen
Durch sel'gen Freudentod.

Hier können wir nun deutlich sehen, wie sich das äufsere Wachstum ganz analog dem inneren vollzieht, mit dem es freilich in

einem gewissen Sinne zusammenfällt. Die drei Hauptseiten des inneren Wachstums, Vereinfachung, Erweiterung und Ausgestaltung können wir auch hier entdecken. Die Vereinfachung steckt im Herausheben des éinen Motivs, welches in der ersten Fassung erst an zweiter Stelle stand und mit dem ersten Motiv nicht ganz notwendig vereinigt erschien. Die Erweiterung zeigt sich vor allem in jener Form, welche wir Abrundung nannten: es wird erst allmählich eine früher nicht beabsichtigte Pointe gefunden, welche hier in der Form des Refrains: „Ringt um des Jubels Krone!" die Einheit des Gedichtes schon äufserlich bezeichnet. Wir werden jetzt durch eine Reihe von sechs Strophen mit Notwendigkeit auf den Schlufs geführt, welcher früher wie zufällig an das übrige sich angliederte. Dabei ist es interessant zu bemerken, dafs bei aller Verschiedenheit doch nur Variation und Ausgestaltung die Veränderung herbeiführten. Hatte es früher im Vers 8 f. geheifsen:

Dein Lied, voll Duft und Sonne
Giebt, Lerche, ...

so wird daraus nun in konsequenter Ausgestaltung eine Strophe über die Sonne, dann eine folgende über den Duft; in beiden ist mit Rücksicht auf das Ganze die personifizierende Einführung gewählt: die Sonne ruft zum Straufs, da sendet das Veilchen verschwenderisch seine Düfte. Dabei findet sich wie von selbst eine Steigerung, in der Form einer ineinandergreifenden Kette; denn die Lerche „trinkt den Hauch" und weckt den Menschen. Hier tritt nun Variation ein; früher hiefs es nur:

Dein Lied, voll Duft und Sonne,
Giebt, Lerche, meiner Wonne
Den glühnden Lebenshauch.

Das wird nun im einzelnen an einem Liebespaare dargestellt, um deutlich zu machen, was in der ersten Fassung nur angedeutet war:

Ich fühlts, es dürstet Eines,
Das Nichts erquickt, als meines
Erhobnen Herzens Lust.

Das Mägdlein wird von den Liedern der Lerche berauscht, der Jüngling ahnt sein Glück und so ergiebt sich mit Notwendigkeit der Schlufs:

Ihr seht, dafs jeder Lust
Ein Funke sich verbündet,
An dem sie weiter zündet
In einer fremden Brust.

Dieser Gedanke hat nun Allgemeingiltigkeit erlangt, während er früher nur eine momentane Regung, ein Einfall des beobachtenden Individuums war. Freilich bleibt in dem „Ihr seht“ ein Rest des unaufgearbeiteten Gedankenelementes, etwas prosaisch Logisches, welches stört. Aber nun vermag der Dichter mit voller Klarheit das, was eben sinnlich entwickelt worden, zu einem idealen Abschlufs zu bringen und dadurch erhält das Gedicht eine priamelartige Abrundung.

Es ist eigentlich zufolge des äufseren Wachstums ein ganz neues Gedicht entstanden; man könnte die fallengelassenen Strophen sehr gut als ein selbständiges Frühlingsgedicht ansehen, das alles zum Verständnisse Nötige, dazu eine deutliche Schlufswendung böte. Das äufsere Wachstum hat sich ganz ähnlich vollzogen wie das innere; die einzelnen Züge sind gewahrt, haben jedoch neues, ja erst volles Leben erlangt. Und so ist diese Beobachtung gleichsam die Probe für die Richtigkeit unserer Darstellung des inneren Wachstums.

Die erste Strophe der alten Fassung aber hat gar keine Spur hinterlassen und das ist sehr bezeichnend; sie enthielt den Situationseingang, erzählte die Situation, in welcher Hebbel das Motiv erlebte und ergrübelte. Sie giebt überdies Reflexion, noch dazu in nichts weniger als schöner poetischer Form. In der neuen Fassung gelangen wir selbst zu dem Eindruck, welchen der Dichter früher, wie eine zu beweisende These, an die Spitze seines Gedichtes gestellt hatte. Es fällt also aus der älteren Fassung ganz fort: der Situationseingang, das epische Moment der Darstellung, das Gedicht wird nun reiner lyrisch, und dann, es wird nicht mehr reflektiert, sondern versucht, durch Einzeldarstellung den Eindruck zu erzielen.

Hebbel charakterisiert die Art seiner Überarbeitung für die Gesamtausgabe im Rückblick auf das Jahr 1856 (II. S. 439) mit folgenden Worten: „ . . ich habe meine sämmtlichen Gedichte, gedruckte und ungedruckte, durchgesehen und sie, zum Theil freilich durch simples Zurückgehen auf die ganz ursprünglichen, später verworfenen Lese-Arten, unendlich gesteigert. so dafs die bevorstehende Gesammt-Ausgabe . . . unbedingt durch ihren Reichthum und ihre Reinheit einen günstigen Eindruck machen mufs.“

Auch die Überarbeitung unseres Gedichtes dient hauptsächlich dazu, das Motiv rein herauszuarbeiten, ohne dafs Nicht-zur-Sache-gehöriges störe. Der Weg, auf welchem HEBBEL zu solcher Reinheit kam, hat die gröfste Ähnlichkeit mit der Bahn, welche der Keim im Innern des Dichters zurücklegt.

D. Die Verbildung.

Si defendere delictum, quam vertere, malles,
Nullum ultra verbum aut operam . . . . inanem.
Horaz.

Wir haben in diesem Werke für das Werden eines Gedichtes die Ausdrücke beibehalten, welche das Werden eines Individuums bezeichnen. Das äufsere Wachstum gleicht der physischen und psychischen Entwickelung des Kindes; wie durch eine vernünftig geleitete Erziehung geistigen und körperlichen Mängeln des Kindes abgeholfen werden kann, so durch die bisher betrachteten Mittel auch dem lyrischen Individuum. Wie aber auch ein Kind durch unsinnige Leitung der Erziehung physisch und psychisch verbildet wird, so kann dasselbe mit dem lyrischen Gedichte geschehen.

Der Dichter entwickelt sich fortwährend, sein Geschmack wandelt sich: er kann immer reiner und gereifter werden, er kann jedoch auch durch irgendwelche Schrullen, durch vorgefafste, nicht richtige Meinungen verkehrt werden. Aber wenn auch dies nicht der Fall ist, so tritt er vielleicht seinen Gedichten in einem späteren Zeitraume ganz fremd gegenüber, eine Vereinigung seines jetzigen Geschmackes und seiner früheren Werke kann nur durch Willkür hergestellt werden, und so bringt vielleicht eine spätere Überarbeitung etwas ganz Fremdes, zum übrigen nicht Passendes in das Gedicht und zerstört dadurch die Einheit. Auch das ist eine Verbildung.

SCHILLER gestand im September 1794, er betrete nach drei- bis vierjähriger Pause nun einen ganz fremden Boden, da er sich wieder der Dichtung zuwende, er habe einen völlig neuen Menschen angezogen (an KÖRNER II. S. 111). Würde es ihm da nicht schwer geworden sein, sich wieder in seine früheren Gedichte hineinzuleben? gewifs hätte die Gefahr gedroht, dafs er ihnen gegenüber so vorgegangen wäre, wie ein Fremder, der sie überarbeitet (ebenda II. S. 66). Ob er mit seinem neuen Menschen, ob irgend ein RAMLER sich der Aufgabe des Durchfeilens unterzogen hätte — der Unterschied wäre kaum besonders grofs gewesen. Sehr richtig ist, was KÖRNER

an Schiller schreibt (II. S. 64 f.): „Es ist mir bange vor der zu strengen Revision Deiner Gedichte. Du hast Deine Manier geändert. Vieles mufs Dir jetzt mifsfallen, was die Spur einer jugendlichen Wildheit trägt, was aber vielleicht gerade für den Geist einiger, in ihrer Art sehr schätzbaren Arbeiten passend ist. Verstöfse gegen Sprache und Versifikation brauchst Du nicht zu dulden. Aber schon gegen eine gewisse Üppigkeit der Bilder wollte ich um Nachsicht bitten. Ich weifs, dafs sie der reifere Geschmack nicht verträgt. Aber die Jahrzahl über jedem Gedicht ist zu Deiner Rechtfertigung hinreichend. Ungleichheiten des Tons, die vielleicht hier und da aus Nachlässigkeit entstanden sind, nehme ich nicht in Schutz. Aber für den Gedanken wünschte ich die Forderung der Wahrheit nicht zu streng. Wenn er aus dem Charakter und der Situation des Redenden entspringt, wenn er in sich selbst keinen Widerspruch enthält, wenn er auch nur bei einem höheren Schwung der Phantasie verständlich ist: so wäre es unverantwortlich, ihn aufzuopfern."

Körner mit seinem feinen Sinn bezeichnet treffend, was bei einer Überarbeitung zu wahren und zu tilgen ist, er hat so viel historischen Blick, dafs ihm nicht blofs das vollendete Gedicht, sondern auch die Entwickelung des Dichters interessant erscheint. Aber freilich, wenn man sich ausschliefslich auf diesen Standpunkt stellt, dann müfste jede Verbesserung ohne Ausnahme verworfen werden; alle Dichter jedoch sind bestrebt, ihre Gedichte der reinsten Form zuzuführen; dies ist nicht nur begreiflich, sondern geradezu notwendig. Nur sollte der Dichter nichts dem Gedichte völlig Fremdes hineintragen, er sollte nicht aus seinem Sinne heraus, sondern aus dem Sinne des Gedichtes die Änderung vornehmen.

Am stärksten zeigt sich diese Verbildung in den späteren Gestalten der Klopstockischen Oden; während er zuerst der antikisierenden Form entsprechend antike Mythologie, antike Vorstellungen benutzt hatte, kam er plötzlich in seinen teutschtümelnden Bardenirrthum und ersetzte nun durch germanische Mythologie, durch angeblich germanische Vorstellungen die antiken, ohne jedoch an der antiken Form zu rütteln, ohne jedoch alles in das Bardengewand hüllen zu können.

So begann seine berühmte Ode „An die Freunde" zuerst:

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
Unsterblich, sing ich meine Freunde
Feyernd in mächtigen Dithyramben.

Daraus wurde dann in „Wingolf“:

Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm,
Und stolz, als reichten mir aus Idunens Gold
Die Götter, sing' ich meine Freunde
Feyrend in kühnerem Bardenliede.

Dazu mufste Klopstock in zwei Anmerkungen Gna „nach der Mythologie unserer Vorfahren“, als „eine Untergöttin, welche Freya, die erste der Göttinnen, mit ihren Befehlen aussandte“, sowie Iduna erklären, welche „in einer goldenen Schale Äpfel bewahrte, womit die Götter die Unsterblichkeit erhielten“. Durch diese nicht allgemein verständlichen, ihm selbst erst seit kurzer Zeit bekannten Namen wird der ruhige Genufs der Ode gestört, die Wirkung vermindert, so dafs wir diese Veränderungen Verbildung nennen dürfen.

Als Verbildung ist wohl auch die Überarbeitung jener Ode zu bezeichnen, welche jetzt den Titel führt „Heinrich der Vogler“, ursprünglich aber ein patriotisches Kriegslied auf Friedrich den Grofsen war; als sich Klopstock in seinen Erwartungen getäuscht sah, als er Friedrichs französische Neigungen als unpatriotisch verwarf, da rächte er sich durch die Umwandlung seiner Ode. Auch hier wird der mächtige Eindruck nicht mehr erreicht, welchen die Ode früher erzielte, deshalb ist auch diese Neugestaltung eine Verbildung. Nicht blofs ästhetische, sondern auch politische Ansichten können Schuld an der Verbildung tragen, es läfst sich auch denken — und auch dies kommt vor — dafs religiöse Meinungen den Dichter hierbei leiten, dafs ein Freigeist in späteren Jahren zum Frömmler wird und deshalb seine Gedichte verbildet. Hat doch Zacharias Werner sich verpflichtet gesehen, seinem Drama Martin Luther ein polemisches Gegenstück folgen zu lassen; wie viel leichter wird es dem Dichter, nur durch Änderungen seiner neuen Überzeugung Ausdruck zu leihen.

Der Vollständigkeit wegen mufste diese Seite des äufseren Wachstums wenigstens gestreift werden. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dafs alles, was wir Verbildung nennen, dem Sinne des Dichters nach Revision oder Korrektur ist; er will entweder das Bessere statt des Guten oder noch häufiger das Gute statt des ihm nun verwerflich Erscheinenden einführen. Von unserem Standpunkt aus beklagen wir jedoch eine solche Thätigkeit und sehen in ihr eine Verirrung.

Damit ist die Weiterführung erschöpft, der Prozefs abgeschlossen, welcher sich im Innern des Dichters nicht zu Ende vollzogen hat und daher im äufseren Wachstum seine Fortsetzung und Analogie fand. Auch hier kann sich der Prozefs sehr rasch, in unmittelbarem Anschlufs an die Geburt vollziehen, oder es kann eine längere Periode verstreichen, das *nonum prematur in annum* von Bedeutung werden, ganz wie beim inneren Wachstum.

Wir haben noch den Anschlufs neuer Keime als eine weitere Form des inneren Wachstums kennen lernen und auch dieser findet seine Parallele beim äufseren Wachstum.

---

5. Ausdehnung.

Ist es ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Dafs man sie als eines kennt?
Goethe.

Das entstandene, geborene dichterische Individuum kann an sich ganz vollendet sein, aber zum vollen Verständnis einer Erklärung bedürfen. Es kann die Situation vom Dichter nicht im Gedichte selbst durch den sogenannten Situationseingang angedeutet sein, obwohl sie zum vollen Genufs des Gedichtes unumgänglich nötig erscheint. Da wird nun im äufseren Wachstum das Fehlende dazu erfunden, sei es, indem direkt eine Fortsetzung zu dem schon Vorhandenen hinzu gedichtet wird, sei es dadurch, dafs ein getrennt entstandenes aber innerlich damit zusammenhängendes Gedicht auch äufserlich dazu gestellt wird.

Ein zweiter Fall ist auch möglich; der Dichter hat die sich gegenseitig voraussetzenden Motive, Erlebnisse eines Erlebniskomplexes einzeln behandelt und vereinigt sie nun zu einem Cyklus. Dabei ist denkbar, dafs er Mittelglieder ergänzen mufs, weil sie wohl erlebt, aber nicht dichterisch verarbeitet waren, oder weil sie als Übergänge notwendig erscheinen, obgleich sie nicht erlebt wurden. Das ist ein cyklischer Abschlufs der Gedichte, welcher gleichfalls dem äufseren Wachstum angehört.

Eine dritte Möglichkeit ist die Einreihung von Gedichten in eine höhere Einheit, sei es, indem bereits fertige, den eigenen Erlebnissen des Dichters entstammende Gedichte blofs eingelegt

werden, sei es, daſs sie aus der fremden Situation heraus erfunden werden.

Alle drei Möglichkeiten lassen sich bei den Lyrikern nachweisen und zeigen uns deutlicher als alles andere, wie viel bewuſste Arbeit auch in der Lyrik steckt, ohne daſs wir deshalb dem Dichter daraus einen Vorwurf machen dürfen.

A. Fortsetzung.

Es is nix mit die zweiten Theil.
Nestroy.

Was unter Fortsetzung zu verstehen ist, lehrt am besten Goethes Gedicht: „Glückliche Fahrt". Nehmen wir an, dieses Gedicht allein sei fertig:

Die Nebel zerreiſsen,
Der Himmel ist helle,
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh ich das Land!

Wir müſsten die Empfindung haben, hier fehle die vorangehende Situation. Warum sagt der Dichter all das? aus dem Gedichte erfahren wir's nicht; es stellte sich nicht volles Verständnis ein, der Genuſs wäre nicht ungestört, wenn nicht die notwendig zu ergänzende Situation vorausginge: „Meeresstille."

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Die beiden Stimmungen gehören so notwendig zusammen, daſs wir im Geiste unbedingt die eine zu ergänzen genötigt wären, falls Goethe nicht beide behandelt hätte; wir müſsten gleichsam mit unserer Phantasie der Thätigkeit des Dichters zu Hilfe kommen und einen wichtigen Teil seiner Arbeit leisten. Das wäre gewiſs nicht das Richtige.

Leider sind wir über die Entstehung der beiden Gedichte nicht unterrichtet, möglich dafs sie zugleich entstanden; das Erlebnis erzählt GOETHE gelegentlich der Überfahrt von Sicilien nach Neapel in der Italienischen Reise (HEMPEL 24 S. 302 ff.). Wie dem aber sei, jedesfalls hat der Dichter die beiden notwendig zusammenhängenden, sich gegenseitig bedingenden Situationen nicht in éinem Gedichte behandelt, sondern das eine zur Fortsetzung des andern bestimmt; nur wissen wir nicht, ob dies ein Zug des äufseren Wachstums ist.

Aber auch bei GOETHE können wir solche bewufste Fortsetzungen nachweisen. Am 22. März 1800 schreibt er an SCHILLER (II. S. 232): „Ihrem Rath zu Folge habe ich noch einen Herbst zusammengestoppelt und schicke hier die vier Jahreszeiten zu gefälliger Durchsicht. Vielleicht fällt Ihnen etwas ein, das dem Ganzen wohlthut, denn was mich betrifft, so finde ich mich in gar keiner poetischen Jahrszeit.“ Umgehend antwortet SCHILLER (II. S. 233): „Es hat mich gefreut, die vier Jahrszeiten nun komplett zu finden. Die Auskunft die Sie getroffen, ist sehr gut, und wenn Sie allenfalls unter die, zum Herbste zusammengestellten Distichen noch eins oder das andere einstreuen wollten, das eine leicht fafsliche Beziehung auf die Jahrszeit hätte, so würde nichts mehr zu wünschen sein.“ Es sind die Distichen des Cyklus „Vier Jahrszeiten“ gemeint. Der Herbst entstand also erst auf Anrathen SCHILLERS im Hinblick auf das schon Vollendete.

Auch SCHILLER hat einmal an solche Fortsetzung gedacht; er schreibt den 7. Juli 1797 an GOETHE (I. S. 272), er hätte nicht übel Lust, wenn GOETHE dazu rate, noch vier oder fünf kleine Nadowessische Lieder nachfolgen zu lassen, um diese Natur, in die er einmal hineingegangen, durch mehrere Zustände durchzuführen. Obwohl GOETHE dazu riet, kam eine solche Fortsetzung der Todtenklage nicht zu Stande, doch hatte sich SCHILLER mit ihr beschäftigt.

In HEBBELS erster Sammlung von 1842 erschien (S. 109) das zu Hamburg am 18. September 1839 entstandene Gedicht „Magdthum“:

Mägdlein schaut beim Lampenstrale
Schüchtern in des Spiegels Rund,
Und ihr thut zum ersten Male
Ihrer Schönheit Macht sich kund.
Tief erröthend, dennoch zaudernd,
Blickt sie fort und fort hinein,
Dann, wie vor sich selbst erschaudernd,
Löscht sie schnell der Lampe Schein.

Leise in sich selbst versinkend,
Und aus eignen Zaubers Glanz
Inniges Genügen trinkend,
Ist sie still und selig ganz.
Doch, sie will die Lust bezwingen,
Weil sie aus ihr selber quillt,
Da verklärt dies holde Ringen,
Wie mit inn'rem Licht, ihr Bild.

Und sie sieht's mit süfsem Bangen,
Dafs, je mehr sie sich verdammt,
Es von Stirn und Mund und Wangen
Immer göttlicher ihr flammt.
Kaum nur kann sie sich's noch wehren,
Was ihr Antlitz so durchbricht,
Als ein Wunder zu verehren,
Zitternd löscht sie da das Licht.

Zu Rom am 11. Januar 1845 (II. S. 118 f.) schreibt er: „Ich habe heut zwei Gedichte gemacht, wovon das eine (Magdthum No. 2) sehr schön und meinem Allerbesten gleich ist. Die Idee ist seit Jahren (seit ich No. 1 machte) vor mir geflohen, wie ein Sommerfaden, den der Wind entführt, heute Abend im *Café delle belle arti* liefs sie sich plötzlich packen, und es ist denn auch zum Lohn für das lange Harren etwas Rechtes geworden. Mir doppelt erfreulich, . . . weil ich nun eine innere Last los bin, die mich doch von Zeit zu Zeit immer wieder zu plagen anfing." In der zweiten Sammlung, seinen Neuen Gedichten vom Jahre 1848 (S. 91 f.) wiederholt Hebbel das erste Gedicht und fügt dann als zweites das neu entstandene hinzu:

Doch zu nie erschöpftem Segen
Wird dies heilige Empfinden
Auch ihr Innerstes erregen
Und im Mafs der Schönheit binden;

Diese ew'gen Götter-Formen,
Die des Leibes Bau ihr schmücken,
Werden die verwandten Normen,
Auch in ihre Seele drücken;

Und so wird ihr inn'res Leben
All die Harmonie erwiedern,
Die sie mit geheimem Beben
Angeschaut in Leib und Gliedern.

Das erste Gedicht war schon veröffentlicht, trotzdem empfand Hebbel, es sei nicht vollendet und bedürfe der Fortsetzung; ihm schien es nötig, nicht blofs die eine Situation darzustellen sondern auch ihre Folgen, das Motiv nicht blofs anzuschlagen sondern auch durchzuführen, und das leistet er mit dem zweiten Teile. Wir müssen auch noch das Gedicht ins Auge fassen, welches gleichzeitig mit unserer Fortsetzung entstand; es erschien in den Neuen Gedichten (S. 89 f.) unmittelbar vor „Magdthum" und hängt innig damit zusammen, wodurch wir auch erklärt bekommen, weshalb sich gerade damals die lange fliehende Idee halten liefs.

Schönheit, wo ich Dich erblicke,
Huldige ich Deinem Licht,
Und wie ich mich selbst erquicke,
So erfüll' ich eine Pflicht.

Hast Du je Dich selbst genossen,
Wenn man Dich nicht erst geniefst?
Bleibst Du nicht in Dich verschlossen,
Wenn man sich vor Dir verschliefst?

Ja, durchschauert es nicht leise
Auch die lieblichste Gestalt,
Wenn in einem blöden Kreise
Ihr versagt die Allgewalt?

Aber wenn sie, Lust erweckend,
Dieser Lust sich selbst erfreut,
Und, des Zaubers Macht entdeckend,
Den sie übt, ihn still erneut:

Ist das nicht, als ob ein Schleier,
Erst bemerkt, indem er sinkt,
Falle, der ihr reinstes Feuer,
Wie ein Nebel, in sich trinkt?

Drum ein ungetrübter Spiegel,
Schönheit, werd' ich stets Dir sein;
Der Vollendung Sternensiegel
Kommt Dir durch Dein Bild allein!

Dieses Gedicht „Eine Pflicht“ ist ein Weiterkeimen des ersten Motives, deshalb war Hebbel nun im Stande, die Fortsetzung zu gestalten.

Zu erwähnen ist noch die weitere Geschichte der beiden Lieder „Magdthum“; Hebbel hat sie für die Gesamtausgabe umgebildet, sie führen nun den Titel „Das Mädchen im Kampfe mit sich selbst“ (S. 169 ff., VII. S. 154 ff.); dafür erhält das erste Gedicht einen neuen Situationseingang:

Schweigend sinkt die Nacht hernieder,
Und in tiefster Dunkelheit
Lös't das Mädchen ihre Glieder
Aus dem engen Sonntagskleid.
Aber ihre Hände irren
Bei den Locken dann und wann,
Und um diese zu entwirren,
Zündet sie ihr Lämpchen an.

Schüchtern nun bei seinem Strahle
Schaut sie in des Spiegels Rund. . .

Das Motiv wird stärker erzählend als früher eingeführt und die Naivität des Mädchens durch das Zufällige des Lampenscheines erhöht, zugleich aber begründet, dafs ihr jetzt zum ersten Male die Macht ihrer Schönheit kund wird. Hebbel sucht durch diesen Zusatz zu motivieren, die Notwendigkeit des Gedichtes zu betonen. Auch der Schlufs wurde umgestaltet:

Da verklärt dies holde Ringen,
Mailich süfs ihr frommes Bild.

Und sie sieht's mit halbem Bangen,
Dafs, je mehr sie sich verdammt,
Ihr's von Stirn und Mund und Wangen
Immer sternenhafter flammt.
Gottes eig'ner Finger leuchtet
Golden durch ihr Angesicht,
Und so wie ihr Blick sich feuchtet,
Löscht ihr Hauch zugleich das Licht.

Diese Veränderung ist gewifs mit Rücksicht auf die Fortsetzung gewählt, um auch den Übergang zu einem notwendigen zu machen. Das zweite Gedicht erhält nun folgende Gestalt:

Doch zu nie erschöpftem Segen
Wird dies heilige Empfinden
Auch ihr Innerstes erregen
Und im Mafs der Schönheit binden;

Aug' in Aug' mit sich im Spiegel,
Feite sie sich selbst auf immer;
Unzerbrechlich ist das Siegel,
Wie auch lockt der Erde Schimmer.

Diese wunderbaren Formen,
Die des Leibes Bau ihr schmücken,
Werden die verwandten Normen
Auch in ihre Seele drücken;

Und so wird ihr inn'res Leben
All die Harmonie erwiedern,
Die sie mit geheimem Beben
Angeschaut in Leib und Gliedern

Und dem entsprechend wird auch das Gedicht „Eine Pflicht“, welches sich unsern zweien unmittelbar anschliefst, in seiner vorletzten Strophe folgendermafsen umgestaltet:

Hebt sich da ihr Blick nicht freier,
Weil er fremdes Feuer trinkt?
Fällt die Angst nicht, wie ein Schleier,
Erst bemerkt, indem er sinkt?

Drum ein ungetrübter Spiegel,
Schönheit, werd' ich stets dir sein;
Der Vollendung Sternensiegel
Kommt dir durch dein Bild allein!

Die Gedichte gehören alle drei enge zusammen, aber nur das eine wurde wirklich als Fortsetzung des andern verfafst, das dritte wurde selbständig aus dem Keim gezeitigt.

Bei Hebbel begegnet uns noch einmal der Fall einer Fortsetzung. Am 31. Januar 1837 dichtet er in München sein Scheidelied (1842 S. 221, VII. S. 16):

Kein Lebewohl, kein banges Scheiden!
Viel lieber ein Geschiedenseyn!
Ertragen kann ich jedes Leiden,
Doch trinken kann ich's nicht, wie Wein.

Wir safsen gestern noch beisammen,
Von Trennung wufst' ich selbst noch kaum!
Das Herz trieb seine alten Flammen,
Die Seele spann den alten Traum.

Dann rasch ein Kufs vom lieben Munde,
Nicht Schmerz getränkt, nicht Angst verkürzt!
Das nenn' ich eine Abschiedsstunde,
Die leere Ewigkeiten würzt.

Am letzten Tage, welchen Hebbel in München zubrachte, am 10. März 1839, macht er noch einen Rundgang durch die Stadt, endlich in den englischen Garten: „da entstand in Bezug auf das schon vorhandene erste ein zweites Scheidelied (Tagebücher I. S. 157):

Das ist ein eitles Wähnen!
Sey nicht so feig mein Herz!
Gieb redlich Thränen um Thränen.
Nimm tapfer Schmerz um Schmerz!

Ich will Dich weinen sehen,
Zum ersten und letzten Mal!
Will selbst nicht widerstehen!
Da löscht sich Qual in Qual!

In diesem bittren Leiden
Hab' ich nur darum Muth,
Nur darum Kraft zum Scheiden,
Weil es so weh uns thut.

Ohne das vorausgehende wäre dieses Lied nur halb verständlich, die aufklärende Darstellung ist aber in Bezug auf das erste vollauf berechtigt. Merkwürdig, dafs beide Fortsetzungen, welche wir kennen lernten, sich in der Form selbständig verhalten.

Wie beim Scheidelied das zweite einen Widerruf enthält, so auch bei einem Epigramm Hebbels; einst hatte er es als „Conditio sine qua non“ ausgesprochen (vgl. oben S. 215):

Götter! ich ford're nicht viel! Ich will die Muschel bewohnen,
Aber ich kann es nur dann, wenn sie der Ocean rollt!

„Zwölf Jahre später“ fügt er diesem Epigramm, das „einen unbefriedigten Zustand scharf und spitz ausspricht“ (II. S. 440) hinzu:

Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug: hebt sie nur schirmend empor!

Die beiden Epigramme gehören notwendig zusammen, das zweite wird nur im Hinblick auf das erste ganz verstanden. Hebbel sagt ausdrücklich, er habe es im neuen Manuskript hinzugefügt. Das ist unzweifelhaft äufseres Wachstum.

B. Cyklischer Abschlufs.

Drei der Grazien giebt's, nur Eine Venus! Die Veilchen
Will ich zum Straufse gereiht, aber die Rose allein.
Hebbel.

Unter einem Liedercyklus verstehen wir eine kleine Sammlung von Liedern, welche durch den einheitlichen Charakter einer einzigen Stimmung zusammengehalten werden, oder einen kleinen epischen Verlauf in lyrischer Weise vorführen; jedes einzelne Lied drückt eine einzige Stimmung aus, erst ihre Vereinigung zu einem Ganzen giebt den äufseren Verlauf. Das epische Moment ist dabei gänzlich Nebensache, es bildet gleichsam den Hintergrund, den wir nicht zu kennen brauchten, um das einzelne Lied

zu verstehen und zu genieſsen; wenn wir ihn aber kennen, dann gewinnt auch das einzelne Lied neues, höheres, doppeltes Leben.

Entweder wird eine ganz einheitliche Stimmung gleichsam in verschiedenen Spiegelungen aus einander gelegt, es tritt die sogenannte Variation ein: das Grundthema bleibt dasselbe, wird aber in künstlerischer Weise verschieden dargestellt; man denke z. B. an Heines Traumbilder, bei denen die Erfindung des Traumes durchgeht, im einzelnen aber reichgegliederte Erfindungen auf diesem Grunde ruhen.

Oder es werden die verschiedenen Lieder, welche aus einer Erlebnisgruppe hervorgingen, so zusammengestellt, daſs wir dadurch einen Begriff vom Verlaufe bekommen. Jedes einzelne Lied geht auf ein bestimmtes Erlebnis zurück, alle diese verschiedenen Erlebnisse sind aber unter einander verbunden, weil sie zu einer Erlebnisgruppe gehören. Ein Liebesverhältnis giebt dem Dichter eine groſse Reihe von Gefühlen und Stimmungen: Hoffen und Bangen, Trauer und Lust, Jubel und Klage wechseln mit einander; das sind Einzelerlebnisse, welche von ihm vielleicht in Liedern festgehalten werden, allen zusammen aber liegt doch das éine groſse Erlebnis seiner Liebe zu Grunde. Durch Vereinigung seiner Lieder zu einem Cyklus giebt uns der Dichter nicht nur die Einzelerlebnisse, sondern zugleich auch das groſse Erlebnis. Man denke wieder an Heines Cyklus „Junge Leiden"; jedes einzelne Lied ist verständlich, geschlossen, bringt seine Atmosphäre mit sich, entspricht einem — wirklichen oder erdachten — Erlebnisse; in ihrer Aufeinanderfolge geben sie jedoch seine Liebe zur Cousine Molly. Vom cyklischen Abschlusse könnte man das Goethesche Bild brauchen: jedes Gedicht ist eine Perle, aber erst aneinandergereiht zur Perlenschnur ergiebt sich die künstlerische Rundung und Vollendung.

Dabei wird jedoch gewiſs der Dichter seine Lieder nicht ganz in der streng chronologischen Folge der Einzelerlebnisse ordnen können, er wird eine dichterische Chronologie konstruieren müssen, er wird komponieren. Im Leben bleiben Wiederholungen nicht aus, die Erlebnisse bewegen sich im Zickzack, der Cyklus wird sich mehr auf einer Geraden halten. Will der Dichter den Verlauf deutlich machen, dann muſs er ihn klar hervortreten lassen; er wird dann nicht alle Lieder, welche thatsächlich éiner Erlebnisgruppe entstammen, im Cyklus zusammenfassen, er wird vielmehr alles ausscheiden, was eine Verzögerung bedeutet, er wird

umstellen, was einem Zurückgreifen der Stimmung gleichkäme, er wird hauptsächlich jene Gedichte zum Cyklus vereinigen, welche prägnante Momente des Erlebniskomplexes darstellen. Er wird also auswählen und zwar in künstlerischer Absicht. Vielleicht mufs er sogar gewisse Zwischenglieder, Übergänge und dergleichen erst erfinden, weil sie entweder nicht erlebt, oder weil sie, obwohl erlebt, nicht besungen wurden.

Ja. es kann vorkommen, dafs der Dichter Lieder aus verschiedenen Erlebnisgruppen zu einem einzigen Cyklus vereinigt. Dafür ist das beste Beispiel der herrliche, durchaus einheitliche Cyklus von Hebbel, welcher seit der Gesamtausgabe vom Jahre 1857 den Titel „Ein frühes Liebesleben" führt. Lieder aus verschiedenen Zeiten sind hier vereinigt; das früheste Gedicht entstand am 28. Dezember 1833 noch in Wesselburen, andere dann in Hamburg, München, die letzten, nachträglich eingefügten, erst zu Wien im Jahre 1856 oder 1857 direkt für die neue Sammlung gedichtet. Das könnte nun freilich die Folge langen inneren Reifens sein, alle Lieder könnten trotz dieser verschiedenen Entstehungszeit auf éine Gruppe von Erlebnissen zurückgehen; wir wissen aber, dafs einige Lieder durch Doris Voss in Wesselburen, die heranreifende Schwester seiner ersten eigentlichen Kinderliebe Emilie Voss, angeregt sind, andere dagegen durch Margaretha Carstens in Wesselburen, welche sein Herz später mit Liebe füllte (vgl. Kuh. Biographie I. S. 157 f. 159 f.) Einige Lieder endlich sind zum künstlerischen Abschlufs erfunden, der nur in gewissem Sinn erlebt genannt werden kann; sie wurden auch erst später in den bereits publizierten Cyklus eingelegt.

In der ersten Sammlung vom Jahre 1842 (S. 51 ff.) führt dieser Cyklus den Titel „Ein Liebesleben" und enthält folgende Lieder:

1. „Die Jungfrau", gedichtet am 28. Dezember 1833 in Wesselburen; wir haben das Lied kennen lernen (vgl. S. 487); es stellt die Jungfrau dar, welche die Liebe noch nicht ahnt.

2. „Spuk", gedichtet am 3. Dezember 1836 in München, erzählt, dafs sie gestorben sei, und fragt den Mond, warum er denn immer noch ihre Wohnung bescheine.

3. „Nachruf", gedichtet am 16. Juni 1834 in Wesselburen; ein Sonett: die Geschiedene wird ihn umschweben, was er an der Beschwichtigung von Gram und Wehmut, wie an den Funken neuer Wonne merken werde.

4. „Süfse Täuschung“, gedichtet am 23. September 1834 in Wesselburen; ein Rückblick auf das verlorene Liebesglück.

5. „Nachts“, gedichtet am 17. Juli 1834 in Wesselburen; wieder ein Rückblick, er wandelt zu ihrem Hause, lebt in Erinnerungen (vgl. oben S. 516).

6. „Offenbarung“, gedichtet am 11. August 1835 in Hamburg; eine Vision an ihrem Grabe.

In der Gesamtausgabe wird dieser Cyklus „Ein frühes Liebesleben“ betitelt und um fünf Gedichte bereichert; in der ersten Sammlung ist ein mächtiger Sprung vom ersten zum zweiten Liede, dort die aufkeimende Liebe zu einer süfsen Jungfrau, hier die Erinnerung an die bereits Verstorbene. Hebbel fügt deshalb an dieser Stelle vier neue Gedichte hinzu, welche das sich allmählich entfaltende Verhältnis und seinen furchtbaren Abschlufs darstellen. Auf das Gedicht „Die Jungfrau“ folgt nun als zweites „Kampf“: die Zweifel, ob er geliebt sei oder nicht, als drittes „Sieg“: da sie das erste Mal „zum Altar des Herrn“ geht, entscheidet sich's, sie blickt ihn an, errötet, verschüttet den Wein, da weifs er, sie ist auf ewig sein; als viertes „Glück“: der erste Kufs, als fünftes „Der Tod“: in wunderbarer Weise das weitere Verhältnis, ihr Tod. Dann schliefsen sich 6. „Spuk“, 7. „Nachruf“, 8. „Süfse Täuschung“, 9. „Nachts“, 10. „Offenbarung“ an, den Abschlufs bildet 11. „Nachklang“: überall ist sie tot, in ihm lebt sie. Diese zuerst in der Gesamtausgabe veröffentlichten Gedichte sind 1856 oder 1857 entstanden, wie Emil Kuh angiebt. Wir ahnen auch, was Hebbel auf diesen Cyklus zurückführte. Vom 10. bis 16. September 1856 hielt er sich in Schlofs Bertholdstein auf, da überkam ihn die Erinnerung an die alte Zeit (vgl. Tagebücher II. S. 437 f.): „Nachts der Traum von Gretchen Carstens, die ich in Wesselburen so leidenschaftlich liebte und die jetzt auch schon längst begraben ist; wir hatten uns lange nicht gesehen, gaben uns die Hand und küfsten uns herzlich. In der Nähe der Todten von der Todten, denn nur Ein Zimmer trennte mich von der Kapelle, seltsam genug; übrigens war es der erste Kufs, den ich von ihr empfing, denn im Leben kam ich nie so weit, sondern belauschte nur des Abends ihren Schatten auf der Fenster-Gardine oder drückte die Thürklinke.“ Hebbel hat diesen Besuch von Bertholdstein in dem höchst stimmungsvollen Aufsatze „Ein Schlofs und eine alte Familiengruft“ festgehalten (IX. S. 356—374) und darin auch flüchtig dieses Traumes

gedacht, der ihn „mit der ersten Jugendgeliebten“ zusammenbrachte. Wahrscheinlich gab ihm dieses Erlebnis den Anstofs zu seiner Wiederbeschäftigung mit dem Cyklus, und er füllte nun die Lücken aus, welche früher deutlich hervortraten. Nun erst ist ein schlichter Verlauf des Liebesverhältnisses dargestellt, keine aufregende Geschichte, sondern alles so einfach und einheitlich, als sei es improvisiert, und doch aus welchen verschiedenen Zeiten stammen die Lieder! die Augen von Doris Voss, von Gretchen Carstens, vielleicht auch von jener jungen holsteinischen Schauspielerin Hedwig, die er geliebt hatte, sie blicken uns an.

Was wir hier bei Hebbel im einzelnen nachweisen können, das sagen uns andere Dichter auch von ihren Cyklen. So finden wir bei Karl Mayer einen Cyklus „Auf einer schwäbischen Fufsreise“ (S. 121—141), dessen Erlebnis aus dem Jahre 1833 stammt; ausdrücklich bemerkt aber der Dichter: „Ausnahmsweise sind einige auf einer späteren Fufswanderung des Jahres 1837 durch dieselben Gegenden entstandenen Verse, der nahen Verwandtschaft und Ergänzung wegen, hier mit eingeflochten;“ Mayer hat sie durch ein beigesetztes Sternchen ausgezeichnet. So wurden die beiden Gedichtchen „Alpenglühen“ und „Schilfgespräch“ eingefügt, um einen Übergang zu erzielen, ebenso sollen die Gedichte „Der Baum am See“, „Der Strandläufer“, „Die Ufertreppe“ von den friedlichen zu den mehr aufgeregten Naturscenen hinüberleiten. Theodor Storm erzählt von seinem Cyklus „Die neuen Fiedel-Lieder“ (S. 184), ihre Anfänge stammten aus seiner Studentenzeit unter dem Einflusse Eichendorffscher Poesie. „Eine äufsere Veranlassung,“ so fährt er fort, „liefs mich nach fast einem Menschenalter den Ton noch einmal finden und so den vorliegenden Cyklus vollenden;“ er verweist selbst auf seine „Zerstreuten Kapitel“ (S. 95 ff.). Auch für Heine gilt diese Beobachtung, soweit wir die Zeit der Entstehung bei seinen Gedichten kennen. Der Cyklus von Grillparzer „Tristia ex Ponto“ zeigt gleichfalls die Mischung verschiedener Erlebnisse. So subjektiv erlebt der Cyklus ist, so hat auch Grillparzer komponiert, Späteres eingefügt und so weiter. Wir dürfen allgemein annehmen, dafs mit geringen Unterschieden bei allen Dichtern dieselben Erscheinungen in dieser Hinsicht sich finden lassen.

Diese Behauptung mufs um so nachdrücklicher betont werden, da für die Minnesänger die sogenannte Liederbüchertheorie zu wesentlich entgegengesetzten Ansichten gekommen ist. Der Gang

dieser von MÜLLENHOFF angeregten Untersuchungen ist folgender: man versucht aus der verschiedenen Anordnung der Minnelieder in unseren Handschriften die ursprüngliche Reihenfolge zu ermitteln; gelingt dies in einer befriedigenden Weise, gelingt es überdies, die Abweichungen vom Ursprünglichen in unseren Sammelhandschriften auf mechanischem Wege zu erklären, durch Umsetzen, Einlegen, Ausscheiden von Blättern etc., dann ist der Schlufs wohl nicht unmethodisch, dafs diese Reihenfolge durch das Bekanntwerden der Lieder begründet sei, dafs vielleicht der Dichter selbst seine Lieder in diese Ordnung gebracht habe. Nun zeigen aber diese „Liederbücher", welche man für eine ganze Reihe der Minnesänger thatsächlich nachgewiesen hat, eine gewisse sachliche Aufeinanderfolge der Lieder, kleine Liebesromane, vom ersten Beginne der Annäherung bis zu einem glücklichen oder unglücklichen Abschlusse, von dem Moment an etwa, dafs der Ruf ihrer Vorzüge den Dichter in ihre Nähe lockt, bis zu dem Jubelliede, dafs sie ihm süfsen Minnelohn gewährte. Man glaubte nun in diesem Verlaufe des Liebesverhältnisses, wie es sich im Liederbuche zeigt, ein Abbild des wirklichen Lebens erblicken zu dürfen, und zog daraus Schlüsse für die Biographie des Dichters und für die Chronologie der Gedichte. Man nahm also an, den Gedichten lägen nur direkte Gefühlserlebnisse zu Grunde, obwohl man sich der Ansicht nicht verschliefsen konnte, dafs sie gleichzeitig sehr viel Typisches, Erlerntes enthielten. Man nahm ferner an, die einzelnen Lieder seien in strenger Zeitfolge geordnet und gesammelt worden, man sprach von zwei und mehreren Damen, denen der Dichter gehuldigt und ob er Erfolg gehabt habe oder nicht. Man traute denselben Dichtern, denen man die höchste Kunst echter Gelegenheitsdichtung nachrühmte, nicht einmal so viel Handwerksfertigkeit zu, dafs sie unter ihren Liedern eine künstlerische Auswahl hätten treffen können, um sie zu einem kleinen Liebesromane mit ganz typischem Inhalte aufzureihen, um eine künstlerische, von der gemeinen verschiedene Chronologie anzuwenden. Durch den Nachweis ANTON SCHÖNBACHS,[1] dafs ULRICH VON LIECHTENSTEIN in seinem Frauendienst eine künstlerische Chronologie eingehalten habe, welche der wirklichen, durch Urkunden zu erweisenden widerspricht, ist wohl auch die äufsere Stütze gefallen. Nur so viel dürfen wir beibehalten, dafs auch

---

[1] *Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur* 26. S. 307 ff.

die Minnesänger den cyklischen Abschlufs liebten, wovon sich in unseren Handschriften noch die Spuren finden; Schlüsse für die Biographie des Dichters oder für die Chronologie der Lieder dürfen daraus nicht gezogen werden. Nicht einmal so viel darf vermutet werden, der Dichter habe zwei Damen gehuldigt, weil sich zwei Liederbücher mit verschiedenem Ausgange des Liebesverhältnisses nachweisen liefsen; denn möglich wäre es immerhin, dafs beiden Liederbüchern ein und dasselbe Liebesverhältnis zu Grunde liege, dafs der Dichter aus seinen Liedern, hervorgegangen aus einer Erlebnisgruppe, zwei verschiedene Cyklen zusammengestellt habe. Für HEINE hat ELSTER sogar wahrscheinlich gemacht, dafs die drei Cyklen: „Junge Leiden", „Lyrisches Intermezzo" und „Die Heimkehr" dieselben Erlebnisreihen hervorgerufen hätten. Freilich könnte man einwenden, dafs diese HEINEschen Cyklen einen eigentlich epischen Verlauf nicht zeigten.

Aber auch dies läfst sich für einen unserer trefflichsten Lyriker, ADOLPH PICHLER, nachweisen. Aus seinen Erinnerungen, welche die Zeitschrift „Nord und Süd" (XVIII. S. 116—139, 260 bis 268, 378—402) brachte, „Eine Jugendliebe in Wien", können wir uns ein sehr anschauliches Bild seines Verhältnisses zu Emma machen. Ein dichterisches Denkmal jener Zeit ist der Cyklus „Lieder der Liebe" (a. a. O. S. 402). „Dieser Cyklus," so sagt PICHLER ausdrücklich, „schildert sie mit einer Wahrheit, dafs ich ihn auch jetzt nicht ohne Bewegung durchblättern kann." Aber PICHLER hat ihn erweitert zu dem Cyklus „Emma", welcher erst 1888 vollständig im Februarheft von ROSEGGERS Heimgarten (S. 342 ff.) veröffentlicht wurde.[1] In diesem Cyklus isoliert PICHLER gleichsam einen Ton; die Stimmung ist einheitlich: nicht das werdende Verhältnis, nicht das aufblühende Glück, nicht die selige Heimlichkeit der Liebe wird dargestellt, sondern nur die feste Treue nach der gewaltsamen Trennung. Das Glück der Liebe kommt in anderen Liedern zum Ausdruck, im Cyklus „Emma" ihr trauriger Schlufs, dort die Vereinigung der Liebenden, hier das Verzichten. Im Cyklus „Emma" ist kein Lied, welches nicht mit dem Grundton des ganzen Cyklus harmonierte, die *huote*, wie der technische mittelhochdeutsche Ausdruck lautet, mit ihren Intriguen sucht das Glück der Liebenden zu stören; es gelingt, das Verhältnis zu

---

[1] Zuerst im „Phönix" 1850, dann in den „Gedichten" 1853 S. 50—63. „Lieder der Liebe", anders geordnet und unvollständig.

trennen; freilich die Liebenden bleiben einander treu im Herzen, wenn sie auch verzichten müssen. Der Cyklus macht einen tiefen Eindruck, besonders das 12. Gedicht, dessen Erlebnis in einem Briefe PICHLERS vom 24. September 1847 („Nord und Süd“ XVIII. S. 401) erzählt ist, mit seiner durchaus einheitlichen Stimmung, seinem rein herausgearbeiteten Motiv ist eine lyrische Perle. „Ich war in Ungarn“ — so erzählt PICHLER, dorthin hatten die Verwandten Emmas das Mädchen vor ihm in ein Bad gerettet — „ich lag in einer elenden Dorfkneipe verborgen; einmal gelang es mir, Emma im Park zu sehen, dann wurden wir verrathen. Die Wuth der Eltern über meine Verwegenheit, die alle ihre Pläne kreuzte, war grimmig. Sie hatten einflufsreiche Verbindungen; man warnte mich und so begab ich mich über die nahe Grenze nach Steiermark in Sicherheit. Jeder Versuch, von hier aus Fäden anzuspinnen, war vergeblich. So machte ich mich denn auf die Reise, quer über die Alpen und auf den nächsten Wegen. Bis Schwaz ging ich zu Fufs, jede Leidensstation dieser Wanderung bleibt meiner Seele eingeprägt, sie zu schildern, werde ich nie versuchen.“ In einem steirischen Bauernwirtshause hat PICHLER das folgende Gedicht verfafst:[1]

Sie hetzten mich aus Deiner trauten Nähe;
Ich zählte fliehend nicht der Wand'rung Stunden,
Ich habe eines nur: der Trennung Wehe,
Doch nicht des Körpers Müdigkeit empfunden.

5 *Die Sohle blutig und das Kleid zerrissen*
Safs ich am Tisch, von Schmerz ein satter Zecher,
Die Wirtin stellte auf den kargen Bissen
Und Alpenwasser in dem Zirbelbecher.

Ich konnte nicht die starren Blicke wenden
10 *Im Winkel dort von des Erlösers Bilde,*
Gebräunt von Rauch, mit ausgespannten Händen
Neigt' er zu mir voll Gnade sich und Milde.

Da ist der Sinn davon mir aufgegangen:
Dafs nur der Dulder fasse Christi Lehren,
15 *Ich deckte mit den Händen meine Wangen*
Und mochte nicht den heifsen Thränen wehren.

Andere Gedichte, besonders das dritte und dreizehnte, lehren uns, dafs der cykliche Abschlufs auch für das einzelne Lied eine wichtige Seite des äufseren Wachstums sei; in ihnen tritt das Erlebnis, wenn man sie aus dem Cyklus löst, am unvermitteltsten auf:

[1] „Gedichte“ S. 61 mit folgenden Varianten: V. 5 Die Ferse. V. 6 vom.

Wann bat ich Euch, Ihr solltet mich berathen,
Wie zu bezwingen meine herben Qualen?
Ihr rechnet mit der Liebe nach Dukaten
Und wollt die Lust, den Schmerz mit Gold bezahlen.

Nur jener Mann der Bibel konnt' es fühlen,
Was ihr mit Eurem Trost nicht wifst zu fassen:
Er sah die Schweine in den Trebern wühlen
Und mufste ihnen seine Perle lassen.

Aufser dem Zusammenhange mit dem Cyklus ist dieses Gedicht nur halb verständlich, vielleicht sogar verletzend, obwohl wir wissen, dafs es tief erlebt war; im Cyklus selbst erscheint es notwendig und erklärlich, weil wir vorher erfahren, was die Wut des Dichters erregt hat: es mufste nicht blofs sein vornehmes Entsagen, es mufste die Entrüstung über die Gemeinheit, welche man ihm entgegensetzte, zum Ausdrucke kommen; sie hat sich in dem einzelnen Gedichte Luft gemacht; damit wir es ganz erfassen, ist cyklischer Abschlufs erforderlich gewesen.

Noch ein kürzerer Cyklus von Adolph Pichler kommt in Betracht; er schrieb mir über diesen: „Bald nach dem Ausmarsch gegen die Italiener [1848] mufste ich erfahren, dafs Emma sich nach Wunsch der Eltern mit einem reichen Manne verlobt hatte; mein Stolz liefs keinen Schmerz aufkommen und dann überstrahlte das Bild einer jungen Dame wie ein Morgenstern den Schatten. Durch die Erfahrungen der letzten Zeit verdüstert: „Ein schmaler Strich trennt Ideal und Sein!" — hielt ich Entsagen für meine Pflicht, konnte mich doch auch die nächst beste Kugel hinstrecken! und verscherzte wie Parcival durch Schweigen mein Glück. Sie war die jüngere Schwester von Tizians Assunta und starb auch bald. Nach mehr als einem Menschenalter tauchte ihr Bild mit visionärer Gewalt wieder vor mir auf, und so beziehen sich viele Gedichte meines Vorwinters auf sie. Dieses Stück Seelenlebens begann mitten im Sturm des Krieges, um dann noch einmal als Abendroth im Herbste meines Lebens aufzuleuchten." Den Cyklus[1] „Im Süden. An Marie" brachte der Heimgarten (XII. 10. Heft); die Lieder „entstanden zu einer Zeit, wo noch kaum der Cyklus an Emma verebbt war, daraus erklärt sich der zurückhaltende, geprefste Ton":

[1] Zuerst erschienen in den „Gedichten" 1853. S. 73—77 mit folgenden wichtigeren Varianten: V. 5 „Siehst du den Fels? er raget wettergrau". V. 9 ff. „Des Lenzes Hauch umfliefset lau und mild Ein Rosenknöspchen

I.

Noch einmal möcht ich fühlen Schmerz und Lust,
Wie sie einst wild durchwogten meine Brust,
Noch einmal möcht ich in Dein Auge sehn,
Dann will ich gern in die Verbannung gehn.

5 *Dort ragt ein Fels, so starr und wettergrau,*
Empor in Deines Himmels lichtes Blau,
Doch wenn im West die Sonne still verglüht,
Ist er von Flammenrosen hell umsprüht.

Zu Seiten Dir umfließt der Abendthau
10 *Ein Rosenknöspchen in der grünen Au,*
Es dehnt sich schwellend, bis die Hülle springt
Und in den Kelch die Frühlingssonne dringt.

Noch einmal möcht ich fühlen Schmerz und Lust,
Wie sie einst wild durchwogten meine Brust,
15 *Noch einmal möcht ich in Dein Auge sehn,*
Dann will ich gern in die Verbannung gehn.

II.

Oft folgten meine Blicke Deinem Gang
Und Wehmuth füllte meine Seele bang; —
Du bist ein Strahl aus einer andern Welt,
20 *Der freundlich durch Gewitterwolken fällt.*

Die ruhende Lavine an der Wand
Ruft auf zum raschen Sturz ein Körnchen Sand:
Was längst in meiner Brust entschlummert war,
Das weckt Dein blaues Auge tief und klar.

---

einsam im Gefild, Es träumt und schwillt, bis seine Hülle springt". Nach Vers 12 folgt noch die Strophe:

Es ragt der Fels von Blüthen leer nnd kahl,
Das Röslein steht so einsam in dem Thal,
Doch eh's verwelkte, trug den süßsen Duft
Zum öden Fels empor die Abendluft.

V. 17 „Augen". V. 21—23 lauten:

Dein holdes Antlitz einer Lilie gleich
Verklärt von Unschuld ach! und auch so bleich; —
Was längst in meiner Brust entschwunden war,

V. 26 „Die Antwort wage ich zu geben kaum". V. 27 „Ein schmaler Weg" V. 31 „Wald und Berg". V. 32 „Sich fromm und willig seinem Dienste lieh". V. 33 „riefe ich durch jedes Liedes Macht". V. 37 „klärte". V. 39 f.:

Es folgten dir die Vögel überall,
Als meine Botin käm die Nachtigall.

V. 43 „dir ums blonde Haar". V. 45—48:

Spricht auch mein Auge, sorge nicht darum,
Es bleibt für immer meine Lippe stumm,
Errathen darfst du mein Geheimnifs zwar,
Doch brächt' es Schmerz dir, sagte ich es klar.

V. 49 „hauchet". V. 50 „Im Sommer durch des Abends laue Luft". V. 51—55:

Es glänzt herab der Sterne hehres Licht,
Der Blume Duft jedoch erreicht sie nicht.

So wandle heiter du dahin und rein,
Ein Seufzer nur verkünde meine Pein,
Doch du vergifs das Herz, dem er entwallt,

V. 57 f. „Ja ernst und kalt! mir gilt die Thräne nicht, Die mitleidsvoll aus schönem Auge bricht". V. 60 „Sei".

25 Oft frag ich mich im Stillen: „Ist's ein Traum?"
Die Antwort wag ich mir zu geben kaum;
Ein schmaler Strich trennt Ideal und Sein:
Die Wonne kurz, zu lang nur währt die Pein!

III.

Wär mir geschenkt doch jener Zaubersang,
30 Mit dem der Grieche die Natur bezwang,
Dafs Feld und Berg in schöner Harmonie
Sich willig ihm zu treuem Dienste lieh.

Dann rief' ich schnell durch diese Wundermacht
Die Edelsteine aus des Berges Schacht,
35 Den Blumen rings geböt' ich auf der Flur
Zu blühn allein auf Deines Weges Spur.

Die Trauben färbte Dir der Sonne Kraft,
Die Biene brächte Dir des Honigs Saft,
Das Eichhorn scherzte froh vor Deinem Fufs
40 Und weifse Tauben brächten meinen Grufs.

O wär mir dieses Zaubers Macht verliehn,
Die Sterne selbst würd ich vom Himmel ziehn
Als Schmuck zu flechten Dir um's Lockenhaar,
Ein Diadem aus Sternen licht und klar.

IV.

45 Das Feuer zeigt im dichten Wald der Rauch; —
Dich soll nie trüben einer Ahnung Hauch;
Zwar spricht mein Auge, sorge nicht darum,
Es bleibt für immer diese Lippe stumm.

Die Nachtviole sendet ihren Duft
50 Des Abends wie ein Opfer in die Luft,
Die Sterne glänzen ernst und still herab,
Doch Morgens fällt verwelkt die Blüte ab.

Du wandle unberührt vom Erdenstaub,
Wird dieses Herz der bittern Qualen Raub;
55 Wenn ihm kein banger Seufzer auch entwallt,
Steh ich am Morgen ernst vor Dir und kalt.

O eine Thräne nur! — Du weifst es nicht,
Warum sie plötzlich aus dem Auge bricht! —
Lafs dieses Lied die Nachtviole sein,
60 Bleib du mein Stern am Himmel hold und rein!

Das Erlebnis zu diesem Cyklus stammt aus dem Jahre 1848 und 1849, erst Jahre später stellt Pichler die wunderbar musikalischen Gedichte für den Druck zusammen, und wir wissen nicht, vielleicht er selbst auch nicht, in welcher Reihenfolge sie entstanden. Trotzdem kann man die künstlerische Chronologie nicht übersehen, welche dieser Cyklus aufweist, einen Verlauf der Stimmungen, nur unscheinbar, aber merklich. Sollte dergleichen in früheren Zeiten niemals vorgekommen sein, sollten die Minne-

sänger, welche doch zum Teil so hochtalentierte Lyriker waren, dies niemals gewagt haben? Das wäre gewiſs zu auffallend.

Aber wir können auch das umgekehrte Verhältnis beobachten; nicht immer reihen Dichter erst später ihre Lieder zu kleinen Cyklen auf, es kommt auch vor, daſs sie den cyklischen Abschluſs, trotzdem er einmal gefunden war, wieder aufheben, die Gedichte wieder aus dem Zusammenhange lösen. Die Perlenschnur wird wieder aufgedröselt.

So hatte Goethe seine Leipziger Liebesgedichte, wie die Briefe an Behrisch im Goethe-Jahrbuch (VII. S. 64—150) zeigen, zu einem zweiteiligen Cyklus „Annette" vereinigt, von dem uns die Breitkopfischen Lieder einen Begriff geben. Später hat Goethe diese Lieder jedoch überarbeitet, und aus dem Zusammenhange gelöst, an verschiedenen Stellen seiner Gedichte neu eingereiht. Vielleicht hat er gefühlt, daſs sein Cyklus nicht genug innere Einheit habe, um für sich bestehen zu können, deshalb dröselt er ihn auf.

Einen ähnlichen Vorgang bemerken wir bei Julius Mosen; von ihm erschien im Cottaschen Morgenblatt für gebildete Stände 1832 am 26. März (No. 73) und am 29. März (No. 76) ein Cyklus von acht Gedichten unter dem gemeinsamen Titel „Leben und Liebe auf dem Lande". Er enthält folgende Gedichte, deren Platz in den „Sämtlichen Werken" (Leipzig 1880) eingeklammert angegeben ist: 1. „Da drüben" (VI. S. 162). 2. „Laubesgeflüster" (VI. S. 166 „Der Nuſsbaum"). 3. „Die Wasserfahrt" (VI. S. 163 „Die Nixe"). 4. „Der Mond und sie" (VI. S. 165). 5. „Johanne im Garten" (VI. S. 176 „Brennende Liebe"). 6. „Der Apfel" (VI. S. 172 „Eva"). 7. „Der Reuige" (VI. S. 171). 8. „Erinnerung" (I. S. 239 ohne Titel im Roman „Georg Venlot").

Leider giebt die Biographie des Dichters, welche sein Sohn Reinhard im sechsten Bande der Sämtlichen Werke veröffentlichte, keinen Aufschluſs über das Erlebnis; man könnte vermuten, daſs Mosen in Kohren, wo er seit 1831 Advokat war, das Erlebnis durchmachte, das seinem Cyklus zu Grunde liegt. Aber Reinhard Mosen teilte mir gütigst mit, daſs seines Wissens ein bestimmtes Verhältnis nicht zu Grunde liege, er glaube eher, daſs die Gedichte 1832 willkürlich zu jenem Cyklus vereinigt worden seien. Für die erste Auflage seiner Gedichte (Leipzig, Literarisches Museum, 1836) hat Mosen den Cyklus „Leben und Liebe auf dem Lande" bereits umgestellt, einige Gedichte daraus

ausgeschieden, andere neu eingefügt, so dafs wir folgende Reihe finden: 1. „Da drüben". 2. „Die Nixe" (früher No. 3). 3. „Eva" (früher No. 6). 4. „Freiheit" (VI. S. 181). 5. „Der erste Kufs" (VI. S. 167 „Rosenblüthe"). 6. „Der Alpengang" (VI. S. 173). 7. Der Nufsbaum" (früher No. 2). 8. „Brennende Liebe" (früher No. 5). 9. „Frühlingsnacht" (VI. S. 168). 10. „Am Morgen" (VI. S. 169). „Der Reuige", sowie „Der Mond und Sie" fanden schon da in der folgenden Abteilung „Liebe, Wanderschaft, Heimkehr" einen Platz, während „Erinnerung" in den 1831 geschriebenen Roman Georg Venlot verwiesen wurde, wobei zwei Strophen fortfielen. In der zweiten Auflage vom Jahre 1843 ist dann der Cyklus aufgedröselt, die einzelnen Gedichte wurden so geordnet, wie wir sie jetzt vorfinden; wahrscheinlich vermifste Mosen den inneren notwendigen Zusammenhang zwischen den einzelnen Liedern, die weder blofs einer einzigen Stimmung entstammen, noch einen ersichtlichen Verlauf wie in einem kleinen Roman erkennen lassen. Und alle Lieder sind auch in ihrer Vereinzelung voll verständlich.

C. Höhere Einheit.

Wie du sie bindest, so wird nun erst ein Leben daraus.
Goethe.

Der Dichter hat in seinem Inneren verschiedene Seiten; seine Stimmungen und Gefühle wechseln rasch; er hat die Kunst, sein Ich gleichsam auseinanderzulegen, sich selbst in mehreren Personen darzustellen. Ihm wurde die Gabe zu teil, sich lebhaft auszumalen, was er selbst in gewissen Situationen fühlen würde, und so viel Schärfe der Auffassung, um sich die Gefühle der anderen rückschliefsend vorzustellen. Sonst gäbe es weder einen Dramatiker noch einen Romanschriftsteller. Er vermag es darum auch, sein lyrisches Empfinden auseinanderzulegen und sich in fremde Situationen hineinzudichten. Wir haben schon die Rollen- und Maskenlieder kennen lernen, wenigstens in jenen versetzt sich der Dichter in eine fremde Situation.

Nun wird aber der wahre Dichter Gefühle nicht darstellen können, die er nicht wenigstens ähnlich erlebte, er wird nur jene Stimmungen, Empfindungen, Situationen behandeln, die er in gewissem Sinne selbst durchgemacht hat. Seine Lyrik wird auch dort, wo sie aus fremdem Namen gedichtet erscheint, auf direktes Erlebnis zurückgehen.

Bisher haben wir nur die einzelnen lyrischen Gedichte betrachtet, höchstens ihre Verbindung zu kleinen Cyklen und Liederbüchern. Das Charakteristische hierbei war, dafs die Gedichte alles zu ihrem Verständnisse Notwendige in sich selbst, oder doch in ihrer Verbindung enthielten. Nun finden wir aber gröfsere Kompositionen nicht lyrischer, sondern anderer Art, in welchen uns lyrische Gedichte begegnen. Um ihr Wesen dabei zu erkennen, müssen wir die vorkommenden Möglichkeiten ins Auge fassen. In Lindaus Schauspiel Maria und Magdalena wird sehr stimmungsvoll Goethes Mondlied als Aktschlufs benutzt; Goethe führt eine Wendung im Werther durch Stellen aus Ossian herbei. Hier findet der Dichter den ungezwungensten Ausdruck der Stimmung in einem fremden lyrischen Gedichte, das er nur einlegt; Lindau das Gedicht, wie es ist, Goethe seine bearbeitende Verdeutschung. Ein Lustspiel von Gensichen „Minnewerben“, ist ganz auf einem Gedichte Bodenstedts aufgebaut, wie mehrere Schumannsche Werke auf einem Thema von Clara Wieck. In diesen Fällen ist das fremde lyrische Gedicht das Erlebnis für einen Teil des Dramas oder Romans, es regt den Dichter zu seinen Scenen an.

Anders liegt die Sache schon in den *Dziady* von Adam Mickiewicz; an mehreren Stellen legt er seinen Personen Schillersche und Goethesche Lieder in den Mund, aber nicht in treuer Übertragung, sondern in Palinodie (vgl. oben S.226 f.); so wird Schillers „Amalia“

Schön wie Engel voll Walhallas Wonne,
Schön vor allen Jünglingen war er.

vom Einsiedler an ein Mädchen gerichtet: „Du Allerschönste, wie ein Engel aus dem Paradies, du Allerschönste aller Jungfrauen“, überdies endet er mit der dritten Strophe. An einer anderen Stelle singt der Einsiedler die letzte Strophe des Schillerschen Gedichtes „Der Jüngling am Bache“,

Komm herab, du schöne Holde,
Und verlafs dein stolzes Schlofs;
Blumen, die der Lenz geboren,
Streu' ich dir in deinen Schoofs.
Horch, der Hain erschallt von Liedern
Und die Quelle rieselt klar!
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.

aber auch nicht unverändert. Wörtlich übersetzt lauten die Verse: „Aus stolz aufragendem Schlosse, steig herab, Schöne, in meine

Hütte; du findest bei mir schöne Blumen, ein empfindsames Herz findest du bei mir; siehst Vöglein schnäbeln, hörst das Murmeln des Silberbächleins; für den Liebsten und die Liebste ist genug des Einsiedlers Häuschen.“ Beide Male werden diese fremden Kunstgedichte zu kleinen Volksliedern in Kontrast gesetzt. Wir können nicht zweifeln, dafs die überaus charakteristische Verwendung dieser deutschen Gedichte zurückgeht auf ein eigenes Erlebnis des Dichters; die Erinnerung an seine Liebe zu Maria ist so lebendig in dem Drama, dafs wohl auch die Erinnerung an die Lieder SCHILLERS und GOETHES kein Zufall ist; sie haben sicherlich eine Rolle in seinem Liebesverhältnisse gespielt, so dafs sie wiederkehren, freilich verändert und frei gestaltet, wie er sie vielleicht selbst Maria gegenüber gebraucht hatte. Diese Gedichte waren also vielleicht schon aufs innigste mit einer Erlebnisgruppe zusammengeschlossen und kehren mit ihr nun wieder. Sie wurden darum nicht erst zum Ausdruck einer Stimmung im Drama vom Dichter verwertet.

Wieder verschieden ist der Fall, dafs MOSEN ein Gedicht seines aufgedröselten Cyklus: „Leben und Liebe auf dem Lande“ dann in seinem Romane „Georg Venlot“ verwertet; im zweiten Kapitel des vierten Buches singt Georg, da er Lina durch die Blumenbeete dahinschweben sieht, die Strophen:

Es bricht im Fliederstrauche,
Gleich blauen Flämmchen vor,
Der Duft vom Blumenrauche
Steigt in der Luft empor.

Zu all den lichten Räumen
Der schönen Lenzeslust
Stieg gern das alte Träumen
Hervor aus meiner Brust.

Wie schwer hab' ich gerungen
Mit meines Herzens Leid;
Doch bleibt es unbezwungen
Zu solcher Frühlingszeit.

Georg denkt seines wunderbaren Traumbildes, der Fee Aquilina; er hat gelobt, der Verratenen und Verlorenen treu zu bleiben, und doch zieht ihn Neigung zu Lina; diese lang und schwer bekämpften Gefühle suchen ihn zu überwältigen, da singt er jenes Lied. MOSEN hat nach der zweiten Strophe folgende Verse fortgelassen:

Aus blauer Himmelsferne
Schaut mich ihr Äuglein an,
In jedem Blumensterne
Steht sanft es aufgethan.

Aus jedem Röslein scheinet
Ihr Bild so mild und süfs;
Doch jedes Blümchen weinet,
Dafs ich sie treulos liefs.

Trotzdem will das Lied in den Roman noch nicht völlig passen, der „Fliederstrauch" hat keine Bedeutung, während er im Cyklus deshalb begründet ist, weil in allen Liedern Blumen eine Rolle spielen; viel eher würden wir das Gedicht auf Heinrichs Verhältnis zur Gärtnerstochter Elisabeth beziehen, und vielleicht entstammt dieses Verhältnis denselben Erlebnissen MOSENS, wie der Cyklus. MOSEN legt ein fertiges eigenes Lied seinem Romane mit einer Veränderung ein, er sucht zwar die Situation des Gedichtes durch die Erzählung zu verdeutlichen, aber es gelingt ihm nicht völlig.

Noch bleibt eine Möglichkeit, welche GOETHES „Wilhelm Meister" darstellt; der Dichter ist so eins mit den Personen seines Romans, dafs er mit ihnen, wie ein Schauspieler mit seiner Rolle, ganz zusammenfällt und aus ihrer Situation, ihrem Charakter heraus so dichtet, als seien sie seine eigenen. Die Gesänge des Harfners haben Allgemeingiltigkeit, sie wären auch ohne Zusammenhang mit der Romanfigur verständlich; auch von Mignons Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt" gilt dasselbe, nicht aber von ihren zwei anderen Liedern: „Heifs' mich nicht reden, heifs' mich schweigen" und „So lafst mich scheinen, bis ich werde!" Diese beiden verlangen durchaus ihren Platz im Romane, wir müssen mit der Figur und den Schicksalen Mignons vertraut sein, um die Lieder richtig zu erfassen, sie sind für den Roman gedichtet. Bei dem ersten könnte man glauben, es sei aus GOETHES eigenen Gefühlen hervorgegangen, aber, da er es am 20. Juni an Frau VON STEIN nach Karlsbad sendet (II. S. 261), bemerkt er: „Hierbey ein Liedgen von Mignon aus dem sechsten Buche. Ein Lied, das n u n a u c h m e i n ist". Er eignet es sich jetzt gleichsam erst zu. Bei Philinens Lied „Singet nicht in Trauertönen" mufs uns auch dieses leichtlebige Mädchen gegenwärtig sein. Aber wir dürfen in allen diesen Liedern eine Spiegelung von GOETHES eigenem Innern erblicken, man erinnere sich, wie FRIEDRICH VISCHER gerade Philinens Lied auf GOETHE selbst zurückführt (GOETHE-Jahrbuch IV. S. 30 f.).

Am meisten Ähnlichkeit mit diesem Verhalten der Dichter zeigt auch hier das Vorgehen der Komponisten. Dem Musiker verwandelt sich jedes Erlebnis in Musik, aber er kann Opern komponieren, Lieder in Musik setzen; er folgt also einem indirekten Erlebnisse. Aber er wird bei vielen Liedern, die er kennen lernt, n i c h t s erleben, in seinem Innern wird bei diesem indirekten Er-

lebnisse nichts antworten, sie bleiben von ihm deshalb unkomponiert; es wird einer inneren Verwandtschaft zwischen dem Liede und seinem musikalischen Fühlen bedürfen, um ihn zur Komposition anzuregen. Warum hat Robert Franz so viele Lieder von Osterwald komponiert und verhältnismäfsig so wenige von anderen Dichtern? Osterwalds Lyrik mufs ihm wesensverwandt sein. Ganz dasselbe können wir beim Dichter bemerken; nur jene Situationen seiner gröfseren Werke regen ihn zu lyrischen Gedichten an, in denen eine Saite seines Innern mitspricht, in denen sich ein inneres Erlebnis einstellt. Nur selten werden wir von Zufallsgeburten sprechen dürfen. Der Dichter sieht etwa, dafs in einer bestimmten Scene notwendig ein lyrisches Gedicht stehen mufs, findet aber kein passendes unter dem eigenen oder fremden Vorrat, vielleicht entschliefst er sich dann, ein solches zu verfassen; ja es kommt vor, dafs er befreundete Dichter bittet, ihm mit ihrer Kunst beizuspringen; so hat es August Becker bei seinem „Jungfriedel“ gemacht, Storm, Heyse wurden in Kontribution gesetzt, um die lyrischen Einlagen zu dichten.

Es ist jedesfalls nicht immer möglich zu unterscheiden, ob ein Gedicht, das in einem Drama, Roman oder Epos begegnet, eigens für diesen Zusammenhang gedichtet, oder blofs eingelegt sei; nur dort werden wir nicht zweifeln, wo das Gedicht, ohne schwer verständlich zu werden, nicht aus dem gröfseren Werke gelöst werden kann. In Tiecks Magelone stehen viele Lieder, von denen Haym (Romantische Schule S. 81) meint, sie seien „so musikalisch unbestimmt, dafs sie nur erst durch den Text der Erzählung Halt und Deutung gewinnen“. Da dürfte man mit der Annahme wohl kaum fehlgehen, dafs sie aus der Romansituation heraus gedichtet und nicht eingelegt seien. Bei den Romantikern stehen zahllose Lieder in den Romanen, was sicherlich durch den Wilhelm Meister angeregt ist. Leider wurde der Einflufs dieses Werkes auf die Geschichte des Romans noch immer nicht untersucht.

Im Drama erhalten lyrische Gedichte schon seltener einen Platz; Shakespeare dürfte das Muster sein; wir können an Goethes Faust erinnern, an Schillers Räuber, vielleicht beeinflufst durch die Claudine von Villa Bella, an den Wallenstein u. a. Die Romantiker folgen, aber auch das spätere Drama. Hebbel hat in seiner Maria Magdalena sehr charakteristisch das bereits am 17. November 1836 zu München gedichtete Lied „Der junge

Schiffer“ benutzt, d. h. eingelegt. GRILLPARZER führt in seiner Sappho nach dem Beispiel der Madame DE STAEL auch ein Lied der lesbischen Sängerin vor.

Woher die Anregung für das Epos kam, lyrische Gedichte, sei es in gröſserer Anzahl zur Fortsetzung der Erzählung, sei es stimmungerregend einzulegen, das vermochte ich nicht zu erforschen, wohl von WALTER SCOTT? Erinnert sei an die Amaranth, an SCHEFFELS Trompeter von Säkkingen, an KINKELS Otto der Schütz, „WaldmeistersBrautfahrt“ von ROQUETTE, „Aus einer verschollenen Königsstadt“ von W. CONSTANT und viele, viele Andere.

---

4. Sammlung.

Nun soll ich gar von Haus zu Haus
Die losen Blätter alle sammeln.
Goethe.

Wir sind nicht mehr gewohnt, Gedichte einzeln auf fliegenden Blättern zu lesen, sondern zu Sträuſsen gebunden in Bändchen und Bänden. Was in Zeitschriften erscheint, das gilt nur als vorläufige Publikation; der Dichter tritt mit anderen Genossen in Reih und Glied auf, nur wenige, kurze Proben kann er auf einmal darbieten, er muſs fürchten, daſs die Eigenart seines Wesens nicht deutlich genug werde. Freilich, solange er jung ist und seinen Reichtum für unerschöpflich hält, wird er selten daran denken, seine Gedichte sorglich zusammenzulegen; er streut sie aus wie der Knabe Wagenlenker seine Geschenke, nicht achtend, wohin sie fallen. Aber nicht immer sprudelt der Quell seiner Dichtung in gleicher Stärke, bei jedem Dichter stellen sich Zeiten ein, in denen sein Genius zu ruhen scheint, so daſs ihn der Dichter selbst wohl gestorben wähnt; nicht immer entwickelt sich der Poet gleichmäſsig weiter, er fühlt das Ruckweise seiner Ausbildung selbst am allerstärksten; er merkt, daſs manches Epoche für seine Dichtung macht. In solchen Zeiten des Übergangs, der Pause, des Intermittierens wird er geneigt sein, Umschau über das Geleistete zu halten, seine Truppen Revue passieren zu lassen und in Gruppen zn ordnen. Man hat sogar behauptet, wenn der Dichter einmal anfange, seine Werke zu sammeln, dann fühle er sich altern. Das ist nun wohl übertrieben. Aber kaum

wird der Dichter sich während einer Epoche reicher Produktion der mehr mechanischen Thätigkeit des Zusammenraffens unterziehen. Das sehen wir bei GOETHE, das ist bei SCHILLER der Fall, HEINE macht es so und HEBBEL, UHLAND und EICHENDORFF, GEIBEL und HEYSE. Manche wie LEUTHOLD kommen gar nicht selbst dazu.

Nur zwei Prinzipien der Anordnung lassen sich erkennen, ein chronologisches und ein künstlerisches; entweder sucht der Dichter durch die zeitliche Gliederung der Massen sein allmähliches künstlerisches Entwickeln und Reifen darzustellen, oder er bemüht sich, einen künstlerischen Eindruck durch die Sammlung hervorzurufen. Als Lord BYRON in seinem siebenzehnten Jahre die *Hours of Idleness* herausgab, spottete Edinburgh Review darüber, dafs der junge Dichter dem Titel die Angabe seines Alters beigefügt hatte. Trotzdem ist der Gedanke kein übler, er wird das Urteil über die Poesien mit vollem Rechte beeinflussen. Andere Dichter setzen die Jahreszahlen zu den einzelnen Gedichten, so that es HEBBEL in seiner ersten Sammlung vom Jahre 1842 nach UHLANDS Vorgang.

Beide Prinzipien haben Vorteile wie Nachteile. Führt der Dichter seine Gedichte chronologisch vor, dann stehen gerade zu Anfang der Sammlung die schwächsten, weil seine Entwickelung ein Fortschreiten, kein Abnehmen der Kunst sein wird.

Anfangs sind wir fast zu kläglich.
Strömen endlos Thränen aus;
Leben dünkt uns zu alltäglich,
Sterben mufs uns Mann und Maus;
Doch man will von Jugend sagen,
Die von Leben überschwillt;
Auch die Rebe weint, die blühende,
Draus der Wein, der purpurglühende,
In des reifen Herbstes Tagen,
Kraft und Freude gebend, quillt.

UHLAND hat dies entschuldigend von seinen Gedichten aussprechen lassen, aber nicht verhindern können, dafs GOETHE, der mit der besten Absicht den Band zu Händen nahm, sich nicht von vornherein an den vielen schwachen und trübseligen Gedichten stiefs und die Lust am Weiterlesen verlor (ECKERMANN I. S. 46). Freilich wer sich für die Entwickelung eines Dichters interessiert, wer das allmähliche Wachsen seiner Kräfte studieren will, das Losringen seiner Eigenart aus den Einflüssen seiner Jugend, der wird dieses Prinzip mit Freude begrüfsen.

Ordnet der Dichter aber seine lyrischen Gesänge nach sachlichen Kategorien künstlerisch, dann werden ungleich vollendete neben einander zu stehen kommen und sich gegenseitig schädigen.

Auch für den Dichter selbst ist es kein leichtes Unternehmen; wir kennen die Klage GOETHES, da er seine kleinen Gedichte für UNGER zusammenstellt (an SCHILLER den 3. August 1799. II. S. 189): „Zu einer solchen Redaktion gehört Sammlung, Fassung und eine gewisse allgemeine Stimmung.“ Er möchte noch ein paar Dutzend neue Gedichte dazu thun können, um gewisse Lücken auszufüllen und gewisse Rubriken, die sehr mager ausfallen, zu bereichern. „Doch wenn ich nicht Zeit finde das Publikum zu bedenken, so will ich wenigstens so redlich gegen mich selbst handeln, daſs ich mich wenigstens von dem überzeuge, was ich thun sollte, wenn ich es auch gerade jetzt nicht thun kann. Es giebt für die Zukunft leitende Fingerzeige.“ Bekanntlich hat SCHERER die Grundsätze GOETHES bei dieser Sammlung zu erforschen gesucht (GOETHE-Jahrbuch V. S. 257 ff. vgl. III. S. 77 ff. IV. S. 51 ff.).

GOETHE findet Lücken, ihm fehlt, wie SCHILLER in seiner Antwort meint, im Fach der Episteln und Balladen „Masse“; er sieht jetzt erst, da er seine Rechnung schlieſst, auf welchen Gebieten er sich noch bethätigen könnte; das versteht er unzweifelhaft unter den „leitenden Fingerzeigen“. Sorgfältig korrigiert er seine Gedichte nun, besonders in metrischer Hinsicht, und hofft (II. S. 190), daſs diese Sammlung in manchem Sinne, wenn es ihm gelingt, als „ein Vorschritt“ erscheinen müſste. Etwas wie das Gefühl, sein Testament zu schreiben, hatte ihn schon in Italien beim Abschlusse der GÖSCHENschen Ausgabe gepackt. „Meine kleinen Gedichte hab' ich gesucht in eine gewisse Ordnung zu bringen; sie nehmen sich wunderlich aus. Die Gedichte auf Hans Sachs und auf Mieding's Tod schlieſsen den achten Band und so meine Schriften für diesmal. Wenn sie mich indessen bei der Pyramide zur Ruhe bringen, so können diese beiden Gedichte statt Personalien und Parentation gelten“ (24, S. 474). Auch jetzt etwas Ähnliches, wird er doch „an mannigfaltige Zustände und Stimmungen“ erinnert, das stimmt, wenn gerade nicht wehmütig, doch „sacht“, nachdenklich.

Die Art der Anordnung ist am besten durch GOETHES eigene Worte gekennzeichnet, welche sich freilich nur auf die Venetianischen Epigramme beziehen, aber auch für das andere Geltung haben: „Bei der Zusammenstellung habe ich zwar die zusammen-

gehörigen hintereinander rangiert, auch eine gewisse Gradation und Mannigfaltigkeit zu bewirken gesucht, dabei aber, um alle Steifheit zu vermeiden, vorn herein unter das venetianische Lokal Vorläufer der übrigen Arten gemischt.“ Das gleiche Vorgehen zeigt seine Gedichtsammlung: ein System der Ordnung, aber ohne Steifheit.

Vielleicht möchte die Betrachtung dieser Frage kleinlich erscheinen, sie ist es aber nicht so ganz. Die Sammlung kann man die Toilette nennen, in welcher die Gedichte vor dem Publikum erscheinen, und die beeinflufst nicht zum geringen Teil den Eindruck. Auch für das einzelne Gedicht hat die Gesellschaft Bedeutung, in welcher es auftritt. Treffend schreibt Mörike den 15. Januar 1841 an Karl Mayer (Uhland II. S. 174 f.): „Einem Theil Ihrer Gedichte, und darunter selbst den vorzüglichsten, scheint das Zusammenstehn, ich meine, dafs ihrer eine ganze Reihe genossen wird, günstig zu sein. Die Stimmung, worein man durch die vorhergehenden versetzt ist, die feine Schärfung unserer nicht immer gleich empfänglichen Organe, kommt den nachfolgenden zu gut. Ja sie stärken sich gleichsam einander, und manches kleine Stück von der herrlichsten Zartheit würde mir, einzeln dastehend, wie ein schales Ei, wie ein fremdes verlornes Kind vorkommen, dessen edle Züge Mancher im Vorübergehen übersieht.“ Auch Klaus Groth sagt in der Widmung seiner „Hundert Blätter“ an Müllenhoff: „Nur den Wunsch hätte ich, dafs der Leser sie von Anfang an durchblätterte und den Zusammenhang nicht übersähe, wofür Sie so gut gesorgt,“ Müllenhoff war ihm nämlich bei der Sammlung behilflich. Groth gesteht zu, dafs ein künstlerischer Gedanke zur Erscheinung komme in der Art, wie die einzelnen Gedichte vereinigt wurden, und bittet darauf zu achten. Freilich kann auch das Gegenteil eintreten, die Gedichte können sich durch ihr Zusammenstehen gegenseitig hindern, deshalb warnt Mayer (Gedichte. Dritte Ausgabe 1864 S. III):

Sparsam mufs man auf einmal
Blumen sich zum Straufse fassen,
Etwas auch dem Blumenthal
Für das Wiederkommen lassen.

Gar zu reich erfafste Zahl
Fällt aus überdrüfs'gen Händen
Und ich gebe dies zumal
Auch dem Leser anzuwenden.

Wir können nach inneren und äufseren Momenten unterscheiden: Liederheft, Sammlung und Gesamtausgabe. Das Liederheft sucht einen einheitlichen Charakter darzustellen, also nur lyrische

Gedichte derselben Gattung zu vereinigen, ich verweise nur auf Pichlers „Hymnen“. Die Sammlung strebt Mannigfaltigkeit an, Abwechslung und Reichtum; die verschiedenen Gattungen werden vorgeführt, um die Vielseitigkeit des Dichters zu zeigen. Die Gesamtausgabe will das Bild des Dichters in seiner Vollständigkeit darbieten und seine Leistungen zusammenfassen. Es bedarf nicht erst des Nachweises im einzelnen; man denke Geibels und die typischen Verhältnisse sind klar.

Damit ist die Entwickelung des lyrischen Gedichtes geendet; die Sammlung vergleicht sich dem Eintreten des menschlichen Individuums in den Verband eines Gemeinwesens, eines Staates; erst dadurch wird die Reihe geschlossen.

Es ist ein weiter Weg von dem Erlebnisse *(semen)* durch die Befruchtung zum Keim, durch das innere Wachstum zur Geburt, durch äufsere Form und äufseres Wachstum bis zum Gesamtbild eines Dichters. Welche Fülle von geistiger Kraft ist erforderlich, welche Anspannung, welcher Überschufs von geistigem Kapital, bis sich die Eigenart eines Dichters ausbildet! Unendlich feine Regungen und Reizungen der Nerven, aber doch so nachhaltig und bedeutend, dafs sie sich in Thaten umsetzen! Es ist schwer, diesen zarten Momenten mit der Forschung nicht Gewalt anzuthun. Das Momentanste, vorüberhuschend wie die Elfe im Märchen, wie der Freudenstrahl in der Thräne des Glücklichen vergehend, soll mit dürren Worten, mit der Ruhe des Naturforschers klar gelegt werden.

Möchten die Hände nicht allen Schmelz des Schmetterlingsflügels abgestreift haben!



Verzeichnis der Versanfänge.

Personenregister.

Sachregister.

Berichtigungen und Nachträge.

(Kleinere Versehen und die wenigen orthographischen Schwankungen werden nicht besonders erwähnt.)

Seite 4. Auch Viehoff in seinem nachgelassenen wichtigen Werke „Die Poetik auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre.“ Trier 1888. S. 461 ff. verwirft die Dreiteilung der Poesie und folgt im wesentlichen der Poetik Engels; was sich für und wider seine Darstellung einwenden läfst, das habe ich im Anzeiger für deutsches Alterthum XVI S. 312 f. angeführt.

„ 12, Zeile 1, nach Gefühle setze Komma. — Zeile 15 lies Oesterleys statt Oesteleys.

„ 13 f. Zu dieser Entwickelung der Begriffe lyrisch-episch und episch-lyrisch vergleiche man nun auch das hübsche Lehrbuch von Dr. J. Methner „Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen.“ Halle a. S. 1889. S. 62 ff.

„ 35, Zeile 3 von unten lies das statt dafs.

„ 38, Zeile 16 lies Poesie statt Posie.

„ 59, Zeile 12 lies Kuh VII. S. 311.

„ 104, Zeile 12 lies *nû pflege* statt *nû pflegt.*

„ 113, Zeile 18 lies Brunftzeit statt Brunstzeit, das der Setzer statt der richtigen Form nach der letzten Korrektur wieder einsetzte; dies ist eine Bestätigung dessen, was Grimm im Wörterbuche über Brunft und Brunst schreibt.

„ 116, Zeile 1 lies *Wherefore* statt *Werefore.*

„ 161, Zeile 12 von unten setze nach welcher Komma, Zeile 11 nach würde Semikolon, Zeile 9 nach vergleicht Punkt.

„ 164, Zeile 7 lies wollten statt wollen.

„ 174, Zeile 15 von unten lies Goethe.

„ 183, Zeile 2 von unten lies Gemütsanteil statt Gemütanteil.

„ 193. Zu Herders sogenanntem „silbernen Buche“ (vgl. Suphans Ausgabe XXV S. 438 f.) findet sich eine Fassung des Goetheschen „Heidenröslein“, in welcher wir, wie Jakob Minor in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins (5. Jahrgang S. 11) gezeigt hat, die ältere Gestalt des Goetheschen Gedichtes zu erkennen haben; sie lautet:

Die Blüthe.
Ein Kinderlied.

Es sah ein Knab' ein Knöspgen stehn
auf seinem liebsten Baume,
das Knöspgen war so frisch und schön
und blieb stehn es anzusehn
und stand in süfsem Traume.
Knöspgen, Knöspgen frisch und schön
Knöspgen auf dem Baume.

Der Knabe sprach: ich breche dich,
du Knöspgen süfser Düfte.
Das Knöspgen bat: verschone mich
denn sonst bald verwelke ich
und geb dir nimmer Früchte.
Knabe, Knabe, lafs es stehn
das Knöspgen süfser Düfte.

Jedoch der wilde Knabe brach
die Blüthe von dem Baume.
Das Blüthchen starb so schnell darnach.
Aber alle Frucht gebrach
ihm auf seinem Baume.
Traurig, traurig sucht' er nach
und fand nichts auf dem Baume.

Brich nicht o Knabe nicht zu früh
die Hoffnung süfser Blüthe.
Denn bald ach bald verwelket sie
und denn siehst du nirgends nie
die Frucht von deiner Blüthe.
Traurig, traurig suchst du sie
zu spät, so Frucht als Blüthe.

Vergleiche jetzt auch noch R. Hildebrand in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht IV S. 147—152.

Seite 198, Zeile 7 setze nach meint Komma.
„ 202, Zeile 1 lies *Triolet si* statt *Triole sit.*
„ 226, Zeile 3 von unten lies Mickiewicz statt Miekiewicz.
„ 302, Zeile 8 tilge das Komma nach Befruchtung.
„ 304, Zeile 19 lies symbolischer statt symbolisierender.
„ 322, Zeile 3 lies Geschaffnes.
„ 350, Zeile 19 von unten lies anderes statt anders.
„ 381, Zeile 7 von unten streiche „ihr" nach „Trauert".
„ 416, Zeile 18 lies genannt wird.
„ 421 und 423 lies in der Kolumnenüberschrift 8 statt 5.
„ 428, Zeile 18 lies „Speise".
„ 445, Zeile 11 von unten man vergleiche nun K. Hessel „Die metrische Form in Heines Dichtungen" Zeitschrift für den deutschen Unterricht III. S. 47—68.
„ 448, Zeile 11 lies das statt Das.
„ 494, Zeile 18 von unten lies kommt statt kommen.

Im Satze vollendet Juni 1890.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter) in Hamburg.



